

حسام الدين نوالي

# العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالمغرب



مكتبة الحقل للطباعة والنشر والتوزيع

---

الكتاب: العقل الحكائي،  
قراءات في الفصحة القصيرة بالمغرب، بلد  
الطبعة الأولى 2017

---

الكاتب: حسام الدين نوالي  
Anzar12@hotmail.com  
الهاتف: 00212677732628

---

الإيداع القانوني: 2017MO0618  
ردمك: 978-9954-9190-8-8  
الناشر: غالية

---

حقوق الطبع

---

لوحدة التأليف للفنان  
عبد الله لغزار

حسام الدين نوالي

## العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالمغرب

نقد



ماذا لو لم يكن هناك سرد أبدا؟ ولم تكن الحكاية؟  
هل كان العالم سيعرف معنى ما «الزمن»، أو  
«المكان»، و «التاريخ»؟

هل كنا سنبحث عن الآخر خارج دوائر التماثل، أم  
بالعكس سنستج دوائرنا أكثر ونفلن المنافذ؟ وهل  
سيستقيم الحديث حين دون الحكاية عن مجتمع  
أو شعب، وعن الإنسانية أصلا بل عن الحياة؟  
(بارث).

ثم ما الذي يمكنه أن يسند الحضارات لو لم تشكلها  
وتسندها الروايات؟ (إدوارد سعيد).

أليست «الحكاية» هي «الكند» الذي خلقنا فيه؟ أو  
الروح التي نلحقت فيها لثرفي؟ أليست الحكاية هي  
الأمانة التي حملناها وانتقناها الملائكة والجمال، وما  
نحن فيها وبها نشقى؟!

فماذا لو لم يكن هناك سرد أبدا؟ ولم تكن الحكاية؟

- 1- رولان بارث - مفسر كتاب «شعرية الممرود» تأليف حمادي - ترجمة عثمان محمود ومحمد الهادي العامة السورية للكتاب، دمشق - 2010 من 7  
وكذلك في كتاب: رولان بارث، النقد السوي للحكاية، ترجمة الطيف أبو زيد منشورات هريقات - بيروت - مارس، 10 - 1988 من 89.
- 2- معهد إدوارد - الثقافة والأمريالية ت. كمال أبو دية دار الآداب - بيروت 1997 من 58.



## الفصل الأول: فنن والحكاية

- 1- الحكاية التي حملها الإنسان
- 2- مساحة السرد
- 3- الحكاية التي أتت أن يحملنها
- 4- اختراق السرد
- 5- تشكيل العقل السردى
- 6- مدينية السرد (1): من الشغامي إلى الكتامي
- 7- مدينية السرد (2): فنة النحافة





## أ- الحكاية التي «حملها الإنسان»

حين اختار شهريار (أو امطر لاحتيا) الحكاية بدل فتح الجسد، فإنما كان يسلك طريقا باتجاه عالم مرتب بمتطوّر آخر، عالم يؤمّن الخيال والفجرب والقوود شهرياد بحكمة مفادها «إن ما سأحكىه أعجب مما حكيت». وسبيل مفتتا يتبع خط الحكاية العرجانة ويسأل «وكيف ذلك؟» إلى أن يصل إلى حافة «الخيال» ونهايته، فكان لا بدّ سعاد زمن الليالي الألف ويواحدة أن يصير حسن جيل «مستحيي الصلاحية»، يفسح المجال للمولود الجديد القادم الذي سينتشر بفكر وجسد واهتمام شهرياد. ما يعني سمعي أو آخر: أن نهاية الخيال معادل لنهاية القيمة والقوة والاهتمام، وربما نهاية الوجود.

وفي حدث آخر أقدم وأعرق، استطاع إبليس أن يفتح آدم الحكاية التي كانت محض خيال: «أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين»، وصدقها آدم والفن بها ورتبا فتح أفقا واسعا وتصور خلوده الدائم والنظر «العجب القادم» الأكبر والأجمل والأشهر أعزاه من وجوده في الجنة، وتخل الحكاية وخطها غير خاليه ويستطيع المجال بعده للجيل القادم الموالي.

فكلاهما (آدم وشهريار) أنشأ الحكاية محطة مبررة كذا التاريخ كله والأحداث مستغفر لو تذكرها. نسي آدم العصيان الأول لإبليس الذي تقابله الخيانة الأولى لزوجته شهريار، ونصّر آدم حياته ملكا وأعجب بها وسعى إليها تماما مثلما تصور شهريار شئت الـ «أعجب

مما حكيت» وأعجب به وسعى إليه، ثم -لهما معا- ستكون الحكاية  
سبب الهبوط والخروج وميلاد الجيل التالي.

وكلاهما عاش مرحلتين، انتقل خلالهما من وضع إلى وضع  
آخر يتم اعتباره مساحة للجمال والمتعة (التي ليست حمية أبدا)،  
ثم لا بدّ أنهما معا سيسعيان للعودة إلى الوضع الأول في خط تبادل  
حيث آدم وذريته في اجتهاد وكبد ليل الجنة التي كان فيها، وحيث  
شهریار في اجتهاد وكبد لاستبقاء القوة والاهتمام الذي كان فيه قبل  
أن تحبل شهرزاد.

فالمخطيئة تأسست على حكاية وامتدت بالحكاية، ولولا امتلاك  
آدم لقدرة ما على رسم "السيرة القادمة" لما كان لغواية إبليس  
أي معنى. وهذه القدرة التي يمتلكها الإنسان وحده دون سائر  
المخلوقات هي ما يؤسس أي فعل حضاري أو ثقافي، وهي في  
الآن نفسه ما يجعله على شفا حفرة. تلك القدرة التي طوّرها الجيل  
اللاحق في عمارة الأرض (وفي دمارها أيضا)، هي القدرة التي  
ستفقدنا جميعا للسؤال عن الأمانة التي أبت السماوات والأرض  
والجبال أن يحملنها وحملناها نحن.

لكن المثير أن الحكاية انطلقت من "شر" في حالة إبليس،  
ومن "خوف" في حالة شهرزاد، وأدخلت المتلقي في مخن  
وكند عسيرين. لكنها في الحالتين كانت معبرا للولادة وللخصب  
والاستمرار وبالتالي لعمارة الأرض في مسار طويل أبت السماوات  
والجبال أن يحملنه، وحمله الإنسان، وانتقل به على مراحل عديدة  
من الشفاهي إلى الكتابي، و من البداوة إلى المدنية. في مساحات  
لا تنتهي...

## II- مساحة السرد

في التراث العربي، ظلت مقولة «الشعر ديوان العرب» خلاصة نهائية مفادها كون الشعر مدونة عامة في التأريخ والاجتماع والعلاقات العامة والخاصة من خلال سمتين قويتين هما سهولة الانتشار وكثافة المتن، سمتان صار بهما الشعر أكبر من مجرد قيمة صوتية بفاعلية ليتحول إلى مجال ذي سياقات متعددة، بالمقابل فإن مصادر لترات الأدبي العربي تقسم مركزية الاهتمام بين الشعر والسرد بصفتين على الأقل من خلال التصدير السردى بحكاية أو مادرة أو خبر أو سيرة أو غير ذلك يلعب فيها السرد دوراً محورياً في خلق التعلق وبناء الحمالية لدرجة أن العديد من المادح والمقاطع بل وانتحارب الشعرية لا تهض بعير الحكاية التي تنصدها وتضهرها داخل فضاء من العثاري (تحريرة المحمول)، بحيث يصير الشعر نابعا من بحرية السرد وتطير الحكاية، وكلما تأسس الخطاب السردى بشكل مقع للمخال الجماعي كلما اتسعت دائرة الإلتاح الشعري وتضاهرت التحارب وتراكمت وانتسب بعضها لبعض للتحقيق المعلي للتصور السردى المؤسس على حركات تمثلها المقاطع والقصائد المتوالية والآنية من جهات متعددة، فيتسع الشعر ويتراكم ويتشتر من خلال السرد. وهذا التراكم والانتشار هما اللذان شكلا أصلا الأرضية التي سيصير الشعر بها وعبرها مدونة عامة تحقق «ديوان العرب»؛ ويورد الأصمهباني في

1- حسن النسي - فرط في حمة الخطاب السردى - علامات في النقد الأدبي الجديد - المجلد 12 - العدد 45 - ص 2002 - ص 136

الجزء الثاني من كتاب الأغاني خريص بالعلمي الأهمية هما، الأول عن  
 أيوب بن عتبة، والثاني عن عوانه، والخبران يلتقيان في كون قتي من  
 بني أمية أو من بني مروان «عمل أحراراً، وأضاف إليها ذلك الشعر  
 -الذي يسيبه إلى المحبوب- فحمده الناس ورادوا فيه»<sup>1</sup> فانسرد هـ  
 سابق ربما في شكل أحرار وُصفت، ثم أضيف إليها الشعر وفق الساء  
 والنصور السرديين للخبر الذي تلائمته شخصية المحبوب التي وجدت  
 طريقاً مستراً إلى الفكر الجماعي بسبب الثورة التي شكَّنها على  
 الأنظمة لمحتمعية في مبادئه وأخلاقه تحت مشر الحروب فتصار  
 اشعر بين قطيس سرديين هما «الأخبار الأولى» و«سيرة المحبوب»،  
 وتمّ منحه تأشيرة العبور والتقل، وتمّ منحه مظلة الحماية أيضاً  
 فالشعر إن وضع داخل قالب السرد تحمل بين الناس (ما يمنحه ممة  
 الانشراح) ورادوا فيه (وهي سمة التراكم)؛ ذلك أن السرد يمثل  
 التعبير الجمعي مقابل الشعر الذي يمثل سياق الذات، وبعبارة أخرى  
 فالشعر محبوي فيما السرد شعبي، «لذا يُحاط الشعر بأشكال السرد  
 من أجل إزالته عن محبوبته حتى يصبح الشعر الذي تريده العامة»<sup>2</sup>  
 ولعل أغلب الشعر القديم -وان امتك قداسة ما مقابل السرد لم  
 تكتس في الأصل غير حالة صمها الحاة وواضعو المعاجم في «إطار  
 المهجة المصوّطة بهم وهي إعداد لغة عربية موحدة» إضافة لمحوء إليه  
 في تفسير كلمات القرآن وسياقاتها الثقافية<sup>3</sup> يتعسر تلقيه مفصلاً عن  
 الإطار السردى والسياق الاجتماعي والثقافي، وبالتالي فهو يؤسس  
 وجوده الجمالي من خلال الحكاية وليس بدانه

1- نفسه، ص 154

2- نفسه - ص 138 ، ص 164

3- أنظر : جمال الدين بن السكيت - مقالة حول خطاب فطحي، ضمن «الشعرية العربية» - ترجمه مشتركة دار وصال  
 للنشر ط 1-1996 - ص 7

وتقدم التحارب لشعرية - القديمة بالخصوص - نفسها ضمن الغالب السردى الذي يوظف حكاية الشاعر، أو حكاية الذات، من خلال الرحلة والفاقة والمثقة أولا إلى حكاية الآخر في المدح والتهجاء والرثاء والعن وغيرها لاحقا، فيما تنص بعض التحارب إلى كسر لتحوم بحيث يصعب الاطمئنان إلى الحره هل هي تحارب «شعر قصصي» أم «قصص شعري» كما في أعمال العديين وغير من أبي ربيعة وسمادح أخرى كثيرة في أشعار غيرهم. فيما تحفل العديد من المصنفات الشعرية بالسرد تقديمها وشرحها وتفسيرها، منقطه الحبر على الشعر كما في «نقائص حرير ولعردق» إذ أن تعدد التواصل والتلقي بسبب كثرة العريب في لأشعار والاستعانة بالأخبار في الشرح والتفسير ليس غير هيمنة للسردى، حيث الشعر لا يتحقق أصلا إلا استادا للسرد ولدى من غيره نعدو الأبيات كلاما مقيدا بقوف وموعلا في لإيهاء إضافة إلى أن التراث الشعري العربي يحمل بعدد من الحواريات التي تصعب بدءها لحماي على الحكاية التي لم تعد نصا مرافقا للنص فحسب بل حزة من العمل الشعري نفسه مثل الكثير من الحواريات المسبوبة للأصمعي مرة مع فتى مجهول يكتب على صحرة، ومرة مع ميت يطلق من القبر... وغيرها، بل «إن الرواة يعتمدون أحيانا إلى الشعر فيسبونه أهم خصائصه فتعص سرديّة الحبر على محور محاربة الشعر [...] فمطلق الحديث لم يعد الشعر، وإنما أصبح الحبر - واستحوذ الحبر على وظيفة التحليل التي كانت من خواص الشعر»<sup>2</sup>.

1 - خلد محمد القاسمي الشعر في الأدب العربي (دراسة في سرده العربية) - دار حوت (ملاكي) 1998

من 543 وما بعدها

2 - نفسه، من 575 و 585

والحق أنه ليس الشعر وحده من بين الأشكال الفنية ما يكون  
على الحكاية ناء جمالية في التدفق، ولكن لا يكاد ساج من  
في الرسم والتشكيل والنحت والمولكتور وغيرها يحلو من حياحه  
لحضور حكايتي للسياق الاجتماعي والتاريخي منسجيين الرسالة والتدوين  
معاً، أي حضور السرد ومركبة الحكاية في علقه إن لم يكن حراً  
في استعماله؛ كتب الحافظ: «إن من ضيع لإسناد محبة لأخبار  
والاستخبار، وبهذه الحيلة التي جُل عبيد لها نُقِمت الأحرار عن  
الماضي إلى البقي، عن العائب إلى الشاهد، وأخت السير أو  
يُقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لشرب كلامهم  
بصوف الحيل». فكان السرد وما يرون مستنداً أساساً لباء النظمي  
والتدوين والجمالية والامتداد في صوف ثلاث الإبداعية الإنسانية  
هذه لوحة «الطفل الباكي» مثلاً للإيطالي (بروموداديو) المعروف  
بـ«حيوفاني براغوليس» لا يمكن تنقيها خارج سياق السرد لا  
كجورترية تنهي جماليته عند الألوان والتدرج والصوت وصريات الرسم  
المتقنة وغيرها، لكن الحكاية المرافقة لها تسحب سحر أكبر، هي  
بوابتها للانتشار، وهي المحرك الأساس لبيع عدد كبير من نسخها  
في أوروبا بعد أشهر قليلة من رسمها بحيث صار المصان من أبناء  
أوروبا وعاش حياة مريحة مع الفصل (صاحب البورتريه) الذي تباه  
وستزيد حكاية لعبة الحرائق (التي لم يسلم منها حتى «حيوفاني»  
نفسه) المرافقة للطفل من الإثارة حول اللوحة إلى اليوم..

وتلك لوحة «العريكة» لا يحسن تدوقها من غير السياق التاريخي

ليوم 26 أبريل 1937.

أ. المصاحف رسالة السر وحفظ السلام - رسائل الحافظ - ت. عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي، مصر 1979  
ج 1 - ص 143

وهذا مارتن هايدغر في قراءته للوحة فان عوخ «الحذاء»، يمنحها فصا من الحمال ويفككها من خلال حكاية وسرد وتداخيات حول العلاقة<sup>1</sup>.

فيما تشعل لمعطوعات الموسيقى مد «حرائق بيوى» مرورا بإحارات سكارلاتي ونهوفس وتشايكوفسكي إلى كارل بيدس وماهler ومارسيل حديمة - بالحكاية في مقاطعها، وتستصمر سردا كاملا يصير مؤطرا وميسرا لأسفاتها وللتواصل معها فاستادا لقراءة حسام سنان لـ «حرائق بيوى» فإن مقاطعها الموسيقية الأربعة تحكي مسيرة الإمبراطورية الآشورية مند عظمتها إلى مكالب الأعداء لإضعافها إلى المعارك ثم الدمار والحرائق<sup>2</sup>.

وهذه رفصة «أجدوس» في التراث الرياني تحكي تفاصيل السلسلة خلال نموها وحركتها مع الريح، ثم حركة الفراشات والطيور معها في تنقلات المايسترو ورففاته، في سرد رمزي لمقطع الحصب في حياة الفلاح المزارع.

والأمر نفسه في السحت والمعمار والتصوير وغيرها، إذ لمسياق السرد والتاريخي دور محوري في خلق الحاذية المبه والحمالية وبناء التدوق. فلا يمكن تدوق بناء «صومعة الكنية» أو «حستان» من غير استحضار أول وأساسي للحكاية، وقل الشيء نفسه لأي نص تدكاري أو في أو معلمة، بحيث يصعب الحزم هل تمثل المنحرات الإنسانية عموما -المادة واللامادية-، والنية حصرا، أحاسا بنية حاضرة أم أنها ليست في النهاية جميعها سوى حكاية سردية مصمرة أحيانا أو معلمة أحيانا أخرى، في تجليات مختلفة؟

<sup>1</sup> - مارتن هايدغر - عمل الفني - ترجمة أبو العبد دوق، مقدمات العمل، كركلبياء، ط 1- 2003 ص 83

<sup>2</sup> - حسام سنان - قراءة درويش للموسيقى في بلاد الرافدين - موقع جريدة الدار - 72/01/2007





### III- الحكاية التي أبين أن يحملها

إن افتراض هيمنة السرد في المظهر الشفهي والحدسي هو خلاصة كون «المادة الحكائية» أصلًا للفكر الأساسي ودافعًا لمؤسس له، ومهيمن في الفعل الثقافي والحصاري عمومًا. وبشيء معاصرة الأرض لا تخرج عن تصور ما لسياس السرد وتصوره التي وباء متسلسل للوحدات الحكائية لتاريخ والتي يشكل نصوص حلقة ضمن حلقاته العديدة.

إذا صح هذان الافتراضان فإن المسحور الشعري العربي حوروث يعني أن نهيمن عليه الأجسام السردية، وأن نحمل الصحف والأوراق محابر السماع العدة الأكبر، وبشيء أن يشعل فيها الشر الحكائي مساحة مهمة كناية وتدأوبيا؛ وهو ما لا يتحقق بحسب الحصب الرسمي والحلاصات المقدمة التي ظلت تكرر أن العرب - في تحليل سابقها ونحصيل تراثها - «تعتمد على الشعر الموروث الملقى، وكان ذلك هو ديوانها»<sup>2</sup>.

بالمقابل ظلت صرخات لم يلتفت إليها بما يكفي من الاهتمام والدراسة تنمي هذه الخلاصة، كقول الفضل الرقاشي أن «ما تكلمت به العرب من جيد المثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموروث، فلم يُحفظ من المثور عشره، ولا صاع من الموروث عشره»<sup>3</sup>.

1- رولان بارت، الحد السوي للحكاية، ترجمة أطوان ابوبكر منتورات، بيروت: مركز دراسات، ص 1-1985

مر 89

2- المحاضر كتاب الموروث، تحقيق عبد السلام هارون، ج 1، ص 2، القاهرة: مصر، 1967، ص 71

3- الجاحظ، البيان والسنن - حسن «المكتبة الفاطمية» (رقعي)، ج 1، ص 239

يسمى التسمية أولاً أنه "لا يوجد في أي مكان في العالم شعب لا  
مسروود، ولجميعها بشرية كلها لها مسروودات"، وسوء وصف  
مسروودات مرة ما أو أنه تصل فإن فراض صاعها -أو بدمرها- هو  
فراض يكاد يكون هو الأصل.

وإن كان هذا حسين يرفض وجود سرد عربي قديم قبل الإسلام  
صحيح موقعه عام من لشر جاهلي، فإنه يسمي وصورة إليها «نظريته  
عنمية صحيحة»، ويؤكد محل ما تتوفر عنه وذلك في أول القرن  
الثاني وفي القرن الثالث لمهجرة لبعض الأسباب التي حدثت على  
لحل الشعر<sup>2</sup>.

كانت -حينئذ- ثمة إنتاج هائل من الروايات والمسروودات  
أصبح عيب القلقشيدي «أوبد العرب» صنت أنوما من  
القصص والمعتقدات والخرافات والأمثال والحكايات وسجع الكهان  
وغيرها... وأيام العرب التي تحكي قصص الحروب كدحس  
والعباء، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، وحكايات لعلاقات كقصة  
المرفش الأكبر وصاحبه أسماء بنت عوف، وقصة المسجل ليشكري  
والمتحردة روعة العمان، وأساطير بدء الحق، وما اقتسوه من لأمه  
الأخرى، وترسات الأدباء السابقة، وقصص لأمثال كما في كتب  
المفصل الصبي .. وغير ذلك. وهي مسروودات تعبر الكثير من  
ملاحمها خلال رحلتها الطويلة من عصور اشفاهة إلى عصر التدوين  
في القرن الثاني الهجري.

ولا بد أن الإنتاج السردى الجاهلي يتضمن خلاصة لفظة  
العربية في بدايتها مخلوطة بما وصلهم من الأمم المحاورة والقصص

1- رولان بارت والفرود- شعرية السرد - تر. عبد الله محمود معبد، الهيئة العامة للكتاب - بيروت - 2010  
ص 7

2- طه حسين، في الأدب الجاهلي

الحرافي والمتخيل العبي الجماعي والصراعات القومية والعرقية، لكنها لم تصل إلّا كامنة «لأن الرواة والمدوين دأبوا منذ عصور مبكرة على طمسها لما فيها من يفاط للشعور الجاهلي».<sup>1</sup>

هذا العصر الذي نوهم اسمه المدوين والمؤرخين بكونه عصرًا بدائيًا لا حصاره به ولا فن ولا رفق ولا فهم ولا فكر حاد متحضر، فتنة تصوّره عصرًا للجهل ولجاهلية ولاصراغ والبدارة، وبالتالي فإن أدبه لا يرقى للحصارة التي تستحق التدوين لأنه يقوم على العصبية وغيرها. ولهذا فإن لشرائح المستعبدين لم يعوا بالتاح للوعي لهذه الصرة إلا بحاجتهم إلى لعنة في تفسير وفهم النص الديني، ولولا هذه الحاجة لم استعصوا إليه باعتباره لا يرقى لحصارة التدوين والتداول.

فالمسرودات عمومًا، والحكاية - كحرفة - أثبت صحائف المدوين أن يحملها برعة في إيمانها - من جهة - ، بتعير بحبيب النبي، «أحبنا وتطوعا وذلك تصرعا وخصوصا بأسفس كتبنا لنهوض بالرسالة الجديدة»<sup>2</sup>، ومن جهة ثانية لأن العريس الأولى بعد ظهور الإسلام كتب فيهما السعي للالتزام بالحقيقة أمرًا معدسًا، فكان التوثيق بالإسناد سمة أساسية لروح الصدق<sup>3</sup>، وهو ما ينبغي بالكاد في نقل النصوص السردية حيث أعجبها مسروب للمجهول الذي «يحكي أن...» أو للمجاهيل الذين «رعموا أن...»<sup>4</sup>، وحتى بدون إسناد أصلا لا إلى مجهول ولا إلى معلوم، حتى أن ابن قتيبة يصف الأخبار وقصص الرواة بكونها «شيء متقدم لم يأت فيه كتاب

1 د. عصي عبد الرحمن - الأدب الجاهلي في آثار المدوين قديمًا وحديثًا - دار الفكر للنشر والتوزيع - 13 نسخة رقمية

2 - نسخة من 14

3 - نسخة من 10

4 - نسخة من 10 - مطبعة القصص العربي القديم - موقع «الجديدة»

ولا ثقة. وليس له إساد»، عكس الشعر الذي يُعرف أصحابه في الغالب الأعم، وتُسح سِيرهم أو تُنقل لحلق إطار إحتالي على الصدق وعلى المرحعية، ولحلق أساس يسمح بانتقاله - كما أشرنا سابقا - واد كتاب الإساد في النصوص السردية موجود، في حالات محددة، إنه كان في حانة "بدائية" لم يدركه التقسيم إلا في أطوار لاحقة<sup>1</sup>.

فالمرويات السردية في مجتمع شعبي لا بد أن تمثل النصاء الأنسب لمل الحبرات والتقاليد وثقافة والعقائد، ويُفترض بالتالي أن يكون السرد عند العرب "هو الذي شكّل محيال المجتمع وليس الشعر، إذ هو النص الذي عرّاه العامة"<sup>2</sup>، لكن التدوين قام بعملية تنقية للموروث السردية، ومع انتقال ما لا يتوافق مع المؤسسة الأدبية الجديدة حسب شروطها، وبذلك اقترح وطمة جديدة للحكاية، هي الوضعية الأدبية للرسالة الجديدة، مما وصل إليها هو ما وافقها، «أو الخلق ليعطي للأصول الأدبية مشروعية ديبية»<sup>3</sup>.

إن احتراق المؤسسة الأدبية الرسمية للسرد لم يكن احترقا بسيطا، ولكنه كان احترقا للدهية العربية عموما، ولقيمها، وكان أكثر من ذلك - صراع مواقع ركّاه واستجاب له النسق الكتبي في عصر التدوين.

1- مصطفى الغمري - الإسلام والسرد، الفصل الديني ومعار الحرة الشريعة من الدراسات الدينية على موقع محمود بلا حدود 8 مارس 2016

2- د. محمد القاسمي البحر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 261 وما بعدها

3- عبد الله إبراهيم المحذورات السردية، دار الأمان، وحسنرات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون - 2011، ص 220

4- نفسه، ص 14

#### IV- احتراق السرد

جسم الشعر العربي بين أدنى تعبيرين حماسيين، وحسنيين  
-هرما- من خلال القول والإقصاء داخل مجمع باع حماسة  
فقد برز في بيئة مثل الشعر فيها أداء التعبير التي شملت في آن واحد  
قوة الاشتغال الدعوي، ولحظاب لبياسي حمادي، و-ثبر شامي،  
لدرجة أن الاحتفاء بميلاد الشاعر كان منبرجاء حماد حيث طرح  
والأطعمة والمرامر والساء كمد في الأعراس، ودرجة أنه كانت  
أماض من الشعر لحيد تكسب بقاء مذهب في ماضي وثمن على  
الكعبة، ولدرجة أن بيتا من الشعر قد يصنف القليل أو أكثر  
فتحملة الناس وتصدقه فوئجل أبناء لتبينة من ذكره عليه كمد في  
هجاء المحاشي لبي عجلان، وغيره.

وباختصار فقد برز القس الثماني داخل بيتي ثديي كثر شعر  
فيه الحطاب الأرقى والأشد تأثيراً، لذا كان حكرويه بعفوية بي  
(ص) تضيها بالشاعر باعتباره صاحب بيتي ثديي - متبر - فيني  
الرد «ما علّمناه الشعر وما يسمي له» [ياسين 69]، و«ما هو بقوله  
شاعر» [الحافة 41]، وهي راحة داخل هذا بيتي ثديي بيتي  
عدّ الشعر أرقى مدارج التعبير الشعري وحبوبة ناعمة. وبمقتضى  
سبب الله لعمدة الحكيم واستحسبه. «بحر نقي عجب حسن

\* ریسوز خوار، ریه، جفت = 1 میله، 6 میله، 1 میله

[illegible]

«القصص» [يوسف 3]، ثم يأمر النبي (ص) أن «قصص القصص لعنهم يمتكروا» [الأعراف 176]، في رمن لم يبلغ به القصص أصوب أبدا درجة الشعراء في الاعتراف والتدول، فالنصر بن الحارث كان يحلن النبي في الكعبة ويتحدى القصص القرآني بقصصه التي تنهل من تاريخ وقصص الروم والفرس وسحران ثم يقول «بماذا محمد أحسن مني حديثاً؟» «سأرسل مثل ما أرسل الله»، لكن لم ينتف من القصص التي كان يحكيها شيء.

ومع كل هذا صار الشعر مما لا ينبغي للنبي (ص)، فيما القصص صارت أمراً إيجابياً لتفكر داخل مجتمع يفكر ويتفكر بالشعر وليس بالقصة، «وهذا احتراق عظيم لنهضة وأبوحدها العريين بقلب المعادلة لصالح القص من دون الشعر»<sup>2</sup> بل إن الاختراق هذا امتد إلى النصوص المتنوعة عن النص القرآني؛ فقد انتهت سيرا قاسم إلى أنه «من اللافت للنظر أن لمصرين المسلمين يحذروا إلى القص لتفسير القص [القرآني]»<sup>3</sup>، بل إن علماء التفسير التفتوا إلى القص دون الشعر في اشتغالهم، وهذا السيوطي (ت 911 هـ) في «الإتقان في علوم القرآن» يفرد باباً خاصاً لمعرفة شروط المفسر، وهي عدة خمسة عشر عنما من بينها «معرفة القصص»

وإذا كانت الحياة العربية المعاصرة -التي شكلت بيئة برول النص

1. ابن هشام السيرة النبوية -محقق حيدة محمد حودة- د. ابن الهيثم ودار الفقهية مصر- ط1- 2006 ج 1 ص 50.

2. جهاد مجاهد الفصح في القرآن الكريم- موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

3. سيز قاسم- توالد النصوص والمباح الدلالة- تطبيق على تفسير القرآن- طيس «الهرميتوطيقا والمأثور» ص 100- ط2 دار البيضاء 1403- ص 33

وحيث بالذكر أن ابن عباس عمنه في شرح غريب أنفاذ القرآن على الشعر المعاصر وكان يقول «أدعاه عليكم سيء من القرآن فعليك بالشعر فإن الشعر ديوان العرب»، ومن يرى أن هذا الاستعداد في الأساس من إشغالا على الشعر باعتباره شعراً ولكنه جزء من الباب الذي أدرجه السيوطي في شروط المفسر وساء «منع الله» ثم إن أغلب الصحابة حذروا عن هذا منهج وقالوا «أدعاه فلعنهم الله» حينئذ الشعر أصلاً بلذات نظر خلال الدين السيوطي- الإتقان في علوم القرآن- مطبعة مصطفى البابي الحلبي - القاهرة- ط3 1352 ج - ص من 20، 9، 1



وعبر ذلك<sup>1</sup>، واعتبر النص القرآني القص -دون الشعر محلاً أنسب للتفكير. لحاداً؟

لقد شكّل المجتمع الجاهلي مصاءً قوي انفرادي، وشكّنت عدد من التصيغات معيار توريث القسم والدرجات، سيّما الإسلام فيما بعد في تكسيدها جميعاً واستبدلها، واعتبرت الثقافة المصدرة الشعرية إحدى معابر الترفي والامتياز واستحقاق الحماية، ويسمي لشاعر أن يصير لسان القبيلة متمثلاً مواقفها وتابعا لأنماط تفكيرها وقيمتها، ومكرراً لها في شكل إعادة إنتاج الرُسمال الرمزي والثقافي والقيمي لها، وفيما بعد سيصير لشاعر حادماً للشريحة الحاكمة في علاقة هي حفا «علاقة سيد بعد، تربط شخصاً سامياً بمادحة، وهذا المادح بشكل حرّ من الأنواع وهذا الوسط بفصل نظامه الداخلي واللغة التي يفرصها على السبدع والمواضيع التي تُطلب منه معالجتها يحمل من الثقافة محلاً محفوظاً ومن الإنتاج الشعري (تعريناً مدرسياً)»<sup>2</sup>.

فبحر أمام سطرين تعبيرين ينتميان في الاشتغال المعوي والهي ويختصان في مساحة الحرية والاختيارات. فإذا كان أشاعر تابعا و يتحول بتحول السلطة، وتراه في كل واد يهيم وفق تحولات الغنة الحاكمة واشغالاتها وانتظاراتها، فإن القصصيين لم يروّضهم أحد بل ركّوا إلى الاغتراق التاريخي والعجائبي وتجاوزوا الواقع نحو بدائل ماضية أو محتلفة أساسها التماور والتكسير؛ وهو الأساس نفسه الذي ارتكزت عليه رسالة القرآن وحضارته من جهة ثانية فإن اختيار القرآن لنقص كطريق لتفكير هو اختبار لاء الحضارة من خلال العقل السردى الذي سيعيد تشكيله من جديد

1- القصص في القرآن الكريم (م. ميا)  
2- جمال الدين بن الشيخ الشعرية العربية - ترجمة مفترقة - دار توبال - الوعاء - ط1 - 1996 - ص 68



## V- تشكيل العقل السردى

مخصص بالتالي إلى أن القرآن رتب الشعر وانقص على أساس أخلاقي، فلم يرفض الشعر كله ولم يقل المسرودات كلها، إذ أنه يحتص الشعر الذي لا يهم في كل واد، والشاعر الذي لا يقول إلا ما يفعل. وما يعني أن لا يعمل أن الخط الذي يعصل غواية لشعراء عن دائرة الهداية هو خط «سردى» تحدده الآية «يقولون ما لا يفعلون»، إذ المعروف في الشاعر أن يورج للحقيقة ويحكي فقط ما جرى وما يحري، ويوثق ما حدث له، وما يدخل في دائرة أفعاله وأفعال محيطه، وبالتالي في دائرة سرد حضوره أو سرد الحقيقة.

وإذا كان العرب قد وصفوا الرسول (ص) بالشاعر، فإنهم حسب النص القرآني- لم يصنعوا الآيات بالشعر أو القصائد كما فهم عدد من الدارسين؛ ونحن لا نتصور العرب قد اختلط عليهم هذا القول الجديد (أي القرآن) بما ألفوه عبر عصور طويلة من القول الشعري والممارسة الشعرية سواء في بانه أو إيقاعه أو غير ذلك مما لا يحتل حتى على المصلاّات المتدنيين في الفصل بين الأشكال التعبيرية.

وبالطريق إلى سياق الوصف بكون الرسول (ص) «شاعرا»، وسباق الرد القرآني في الآيات فإننا نخلص إلى أن هذا الوصف كان نابعا من سؤال عن مصدر ما يقوله، وليس سؤالا في بنية النص الجديد وشكله أو مقارنة له بنية النص الشعري المعروف.

فالله العربي الذي ربط بين الشاعر وجهه من جهة، ووادي عبي  
والإلهام من جهة ثانية، سيربط حتما بين هذا النص الحديد وحنّ كثر  
ذو ميرات معينة هو الذي يلهم النبي الذي يتربصون به رب الصور  
ليقطع اتصاله بالحنّي كما درجوا على إيلافه في شعراء سابقين، ويؤكد  
هذا مدار الرد القرآني: «وما هو بقول شاعر، قليلا ما تؤمنون، ولا بهو  
كاهن، قليلا ما تذكرن» (الحاقة 41، 42)؛ وفي صفة الشاعر مقرونة  
بصفة الكاهن هي رمي للمصدر وليس لنوع الخطاب، ذلك المصدر  
العبي الذي يشرك فيه معاً، ثم يؤكد بعدها في السياق نفسه وعناية  
بمسماها «تربل من رب العالمين» (الحاقة 43)؛ ذلك أن اتصال  
أشخاص معينين -هم من ذوي صفات خاصة- بعالم الحس ولعيب كان  
أمراً دارجاً في المعتقد العربي، ويسمى النص القرآني إني أخرق هذا  
المعتقد، أولاً بالتأكيد أن المصدر ليس حياً ولا شيطانياً، ولكنه مصدر  
أعنى وأقوى هو «رب العالمين»، وثانياً حين خصص سورة كاملة  
للحس، يورد فيها أن هؤلاء منهم من يؤمن بالرسالة ومنهم القاسطون،  
وبذلك يرعرع ما استقر في العقل العربي قبل الإسلام.

فالعرب لم يحف عنها المستوى المعنوي الذي يشتغل به النص  
القرآني، وكذا المستوى المعرفي الذي يستند إليه؛ لذا وبالنظر  
للحيرة الجماعية والتفسير العيبي المتورث هي الإجابة عن مصدر  
قول الشاعر والكاهن والساحر، فإنهم ربطوا النص الحديد بالقناة  
بمسماها في البحث عن سبب قوته اللعوية. وبالمقابل فإن البحث  
في دائرة معارفه خلصوا إلى ربطه بالكتب السابقة، وقصص الأمم  
الأولى، وحكاياتهم، وخرافاتهم، وتحاربهم المسرودة المكتوبة  
لتحدّي النص من الحارث للرسول في الكعبة لا يتجاوز المادة  
الحكاكية والإخبار بسير السابقين وأحوالهم، وتحدّي القرآن «بالمقابل»

للعرب المشركون بأبواب مثل هذا النص كان محدثاً مقصوداً عند منقحه.  
لأنهم واعول بمستواه الفني والإبداعي والجمالي الذي به يرتضونه  
أبداً، ورمطوه بمصادر الشعر والكاهن والساحر والمحجور، وهي كتب  
لا تخرج عن دائرة الجبن والشرائط

ولهذا فإن النص القرآني حين صنف الشعر ونقصه رتيب.  
لم يكن يقارع الشعر بصفته تعبيراً، ولكنه قارع مصدر شعره.  
والمعتقد المتعلق به، فقدح هيمان الشعر في كل ود. - اعتبر  
لواذمان والشعب مواضع الحق، ومنها واذ عبقراً، وليس محو حبه في  
صنوف الكلام والمواضيع.

وبذا استعان النص القرآني بالمقابل بالقصص، ولأنه «كان يمس  
حاجة قبية عند العرب، وبحل تدريجياً محل في فديف مدينته قريعه  
بعض سلاحه»<sup>1</sup> إذ العرب كانت تعرف القصص، وبالفقه، وتداول  
ما تلقته شعابها أو من مصادر مكتوبة سواء من تراث حكايات لأمه  
المجاورة أو صحف الأديان السابقة.

لذا عبارة النظر بن الحارث «ما محمد بأحسن من حديث» هي  
مقارنة للمحتوى، وللمادة الحكائية، وليس لمستوى الجمالي والفني.  
فهو يعصمها بقوله: «وما حديثه إلا أساطير الأولين». ولأنها هي  
تكررت في عدد من الآيات هي - في تفسير الجلالين - «أكاديب  
الأولين كالأصاحيب والأعاجيب». لكن الآية «لقد وعدنا نحن وآبائنا  
هذا من قبل، إن هذا إلا أساطير الأولين» (المؤمنون 83) تتحدث عن  
وعد الآخرة والبعث والحساب، وهي ليست من أصاحبت الأولين  
وأكاديبهم، ولكنها معا ترسب من الأديان السابقة، و«سورة» لأولين  
في الصحف والكتب - كما في تفسير القرطبي - وأجدد قلوبهم:

<sup>1</sup> هزاع حورسند في رواية العربية عشر شعبيج - د. الشروك - القاهرة - 1987 - ص 39

«أساطير الأولين اكتسبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا» (العنقاء ٤)،  
والتهمة تحديدًا هي ما يدعيه النصر من الحارث، لنتم إبطالها من  
التأريخ الرسمي للسيرة وهي التفاسير تكون النبي (ص) أمي لا يعرف  
القرأة وحدث الخط و«لم يكن يعاى شئًا من الكتابة، لا في «ل  
عمره ولا في آخره»، وبالتالي يظل الاتهام، وهذا «من أقوى الحجج  
على تكذيب معاوية وحسم أسباب الشك فيه»<sup>١</sup>.

وحتما، ثمة قصص تُداول شعاعة يعرفها الكثيرون، وقصص نادرة  
صلت محبوبه في الكتب يطوع عليها قلة قليلة من القراء، وقصص  
يحكيها الرهبان ورجال الدين من كتبهم؛ والقرآن سببها عليها  
جميعا ويستبدل بها قصصا يصممها بالعلم والحق والحسن: «فلقصص  
عليهم بعلوم» (الأعراف 7)، و «نحن نقص عليك أحسن القصص»  
(يوسف 3)، و «نحن نقص عليك بأهم بالحق» (الكهف 13)

وهذه الهيمية تتمضي إلى رفض لقصص السابقة من باب  
رفض العقائد والشعاعات التي تحملها، وسُتهم أساطير الأولين في  
سياق الدم والانتفاص<sup>٢</sup>، وسيفضي الإرث السردي داخل صرع  
الحق والباطل، وسيفضي الإرث السردي المتوارث في كتب الرسل  
السابقين وتُصح عبارة «الإسرائيليات» معنى قدحيا كان الرسول  
(ص) يرفض تداولها، دون رفض ما تحمله صراحة فيقول «لا  
تكذبوهم ولا تصدقوهم» إلا ما حالف الوحي بشكل صريح.

إذن، فالذي كان يمثل دائرة مصادرة للرسالة الحديدية هو الإرث  
السردي -المكتوب بالخصوص- وليس النص الشعري، ومقاومة هذه  
الأحير جاءت في سياق نهي المصادر المسبوبة له آنذاك وللقوى

١- أبو العباس الملقب بشندي - صبح الأعشى، ج ١، ص 77 (حسن المكتبة الشاملة)  
٢- عبد الله ابراهيم، المحفوظات السردية، دار الأمان ومنشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون -  
2011 ص 14

لامتناهية للشاعر والكاتب، وهي نثر وأشبه نص، ونسبت معصية  
لجديد بأسرير من أنه الذي تتحور هوزة كير لغوي، ويري بوحى  
لسي فيما كان الصراع مع القصص صراع في محتوى، قصص  
في كثير من الأحيان في مرحلة اعادة إرسى قصص صديق معصية  
إليها وهو «الكتابة».

ولكون قصص القرآن هي الحق والمعنى والخمس، فإن ما سيجد قد  
بسيء إذا احتلص بها، وتيريت الرسالة؛ وما تمت كلفة هي صديق  
إلى أساطير لأولين في كتبهم، فإن سي (ص) قد حذر منه فقد -  
بما حصل من كان قبلكم بالكلفة»، وفي حديث آخر «ما حصل  
لأمة من قبلكم إلا ما اكتسبوا من كتب مع كتب الله».

فإذا كانت الرسالة الجديدة قد أعدت تريب تحضرت بحسب  
لقرآن الكريم في الدرحة الأولى متنوعة بالحديث ثم شعر وشعر  
الذين يحومان في فلت لوجي، فإنها بالمدن تعدت مع شعر  
والقصص المعارضين بتراتب آخر، فهي أروث في عقد فيه رسوم  
(ص) عمن سحره، وأهدر دم من هجده شعر، ثم عقد عمن عمن  
من الشعراء منهم، فإنه -في حادثة النصر- قد قتل نقاص -صبر- مع  
أنه كان أسير حرب<sup>2</sup>.

والواقع أن القرآن الكريم قد استند إلى الحكيم ونقص في إعادة  
تشكيل المعد وباء الحصار سرديا، وفي هذا الإضرار بهم كلام  
الطبري أنه «ما الآيات إلا قصص متتالية»<sup>3</sup>، إذ أرساة جديدة  
«قصص» كان لراما عليها اجتاث القصص السانعة وتعويضها

1- ص 40

2- عبد الله، سردية عربية، بحث في البنية السردية لمجرب حكيمة حري، مركز حري حري

ص 1992 ص 32

وحدت حدته راحة شقي، وسبغات نظائره منثورات وحالات، حري ص 7، 1992 ص 34

3- الطبري، جامع الباء في تفسير القرآن، من السردية العربية ص 49

والتي تدارها وزارة الداخلية ووزارة العدل، والذين هم مسؤولون عن إكمال  
عملهم في إطار المهام التي تم إكمالها في إطار المهام التي تم إكمالها  
من قبل وزارة الداخلية ووزارة العدل، والذين هم مسؤولون عن إكمال  
المهام التي تم إكمالها في إطار المهام التي تم إكمالها.

## IV- مدينته السرد (1) (من الشفاهي إلى الكتابي)

### أ- المدينة

في زمان قديم مُنحنا المكان.

قال إيليس: «أنطربي إلى يوم بعثون» ولم يقل «أنطربي إلى الأرض» أو «امسحي الأرض»، فما سأل عن المكان، بل سأل عن الزمن، وُصِّح الزمان إذ قال له رب العرش: «بنت من المصريين»، فيما قال لأبوتنا بالمقابل «ولكم في الأرض مستقر» فصحا المكان.

وسيعمد إيليس -وهو كائن غير بسيط ولا ساذج- لاختبارات مكابية محصنة من أحل الإصعاب والعوابة فقال: «ثم لآتيهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أييمانهم وعن شمالكهم، ولا تحدد أكثرهم شاكرين»؛ بهذا يعني فهم المكان ليس كحجر أو مساحة أو قضاء فقط، ولكنه على مستوى آخر هو بية في الفكر وفي العمل وفي الاشتغال، بية تؤثث علاقاتنا مع دواتنا ومع المحيط ومع الحائق، ما يعني أن الإنتاج العكري والحصاري والعلي الإنساني لا يد أن ترسب فيه ملامح المكان الذي أنشأه كيه، وسيصير بإمكان المدارس أن يبرر هذه الملامح في كيفية تفكير الأثر الإنساني، ومن

1- القرآن الكريم، الأعراف 14، الحجر 36، ص 79

2- د. م. الأعراف 15، الحجر 37، ص 80

3- د. م. الأعراف 24، الحجر 36

4- د. م. الأعراف 17

صممه الكتابة السردية وما تحتويه في أشكال لكتابة والتحليل  
وعليه، فالمدينة لا تعدو مجرد تشكيل عمراي وسكاني وخدماني  
داخل جغرافية ما، ولكنها «حالة» تتأسس على دين. فمن بحر  
مديون؟ وهم صارت المدينة مدينة (وليست دائرة) ومن؟.

في حدث قديم، حين صاحب موسى الحضر «طلقا معا»<sup>1</sup> حتى  
إذا أتيا أهل قرية استطلع أهلها... «». وحين فصل الحضر الحديث  
في تأويل وقائع المصاحبة قال عن المنطقة ذاتها التي سماها قبل  
قليل قرية: «وأم الحداد فكان لعلامين في المدينة».<sup>2</sup>

وفي حدث متأخر، سمى السبي القرية التي تدعى يثرب مدينة  
وسب إليها الاستشارة فصارب مؤرة بالآلف واللام، لسبب جامع  
بين الحديثين هو أن المكاب الذي دُخِل المرسلون (أهل الاستشارة)  
يصير مدينا بهم ولأثرهم فيه، فيصير هذا المصاء أو الحير مدينة،  
ولكنكم أن تصربوا لهذا مثلا: «أصحاب القرية إذ جاءهم المرسلون»<sup>3</sup>  
بعد إقامتهم فيها، وعمد بهم الإصلاح سيغير وصفها وسفر الآفة  
بعده «وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى، قال يا قوم اتبعوا  
المرسلين»<sup>4</sup>.

فكيف صارت القرية مدينة؟ ولمس صار أهل لقرية مديين؟  
هي الثابت والمتحول بصف أدونيس فترة الوحي «بالثورة لكتابة  
الأولى»، وأن القرآن يمثل «نهاية الارتجال والبداهة، وبدء المدينة  
واجالة الفكر»<sup>5</sup> فيصير النص القرآني هو نص المدينة الأول مقابل  
نص البداوة (أو نص اللامدينة)، نص أطلق من «اقرأ» لبني ثور

1 - م. الكهف 77

2 - م. الكهف 82

3 - م. يس 11

4 - م. بر 20

5 - أدونيس، الثابت والمتحول...، دار الساقي، بيروت، 1984، ج 4، ص 19







«اغتندوا يزعمون الحيز - كما يزعمون اللغة وبعددوها- ونعتوبه  
ويصوبه ويستوبون إليه عن وعي في<sup>1</sup>، وصربا نقرأ الحديثة داخل  
العمل السردي كصياحه، فكانت لكاتب نفسه لا يعرف معالمها بدقة  
مثلا لا يعرف نوبا شخصياته وأهواءهم بدقة، بل صربا نقرأ أسماء  
مدن وقرى لا وجود لها في الجغرافيا أصلا، وإنما عاينها الإيجاء  
ولكن كيف دلت أن العمل الأدبي بناء رمزي وليس تسجيلا للحياة،  
وقراءه لعمل القصصي - كما يقول ميشل بتور- رحلة في الزمان  
والمكان غير الطبيعيين<sup>2</sup>.

نذا نحن تنقى المدينة في القصة الحديثة بحدٍ شديد، ولا  
نفروها إلا كطلال لدلالات الحكاية، تماما مثما ملقى الشخصيات  
والزمان والحوارات، ولا بعدها أكثر من عصر تحيبي إلى حاسب  
لمشكلات السردية الأخرى، فما يفقه القاص في النص هو فكرة  
عن المدينة، وليس المدينة ذاتها<sup>3</sup>.

## 2- المدينة

تساءل عبد الحميد العرباوي مرة: «هل نملك أحقية التساؤل  
عن البداية أو المصطلق الأول للقصة القصيرة؟ كان ربما أم مديتيا؟»،  
وخلص إلى الاعتقاد أن لحكي هو في أصله الفن الشرعي للبداية<sup>4</sup>،  
فيما يرى عبد الرحيم مودون أن القصة القصيرة «في مديني يعكس  
إحساسا فاجعا بعدوانية هذا المعمار القاهر ماديا ورمزيا»<sup>5</sup>.

والحقيقة أن تاريخ الثقافات الإنسانية يسمح إحانة عن الموقف،  
فإذا كانت المجتمعات الشهادية الأولى لا تملك انتصيفات المرجعية

<sup>1</sup> في حيزه، في 14 من 141

<sup>2</sup> ماء السكب - حسي معزود، علاقت في اللغة، جدا، المعطد 10، ج 34، ديسمبر 1999

<sup>3</sup> عبد الفتاح المصري، هل لدينا مدينة رواية عربية (موقع سعيد بنكراد)

<sup>4</sup> عبد الحميد العرباوي - القصة القصيرة والمدينة - عن موقع محمد أنيس

<sup>5</sup> عبد الرحيم مودون - القصة القصيرة والمدينة - عن موقع مرس

العلمة فإنها كبديل كانت تسرد القصص من أجل تحرير خيالاتها وأفعالها وتناجاتها الرمزية، ومن أجل نقل معارفها<sup>1</sup>، ويسجل التاريخ أن هذه المجتمعات لم تكن لديها خبرة بالحبكة المطبوعة ذات الحجم الممتد مثل الرواية، بل إنها لا تستطيع أن تنظم قصة أقصر بالطريقة الدروية المدروسة انصارية<sup>2</sup>، فليس للحكي كله ابن البادية، وليست القصة القصيرة كلها ف مدينية ولكن بناء الحكاية والمكونات السردية الأخرى هي ما يصحب مؤشرات التصنيف، وهي مؤشرات تستند أساساً في رأيي على حضور أو غياب مكونات السرد الكلاسيكية وبنيته، مجتمعي في ثلاث مؤشرات على مستوى لشكل واتساع الحكاية

أولاً: القرائية

في نص «الشعب» لأحمد بوزهور شمة مقطع لا يمكن أن نصت إليه إلا إذا نصعنا إليها امتداداً ما، مقطع يُقرأ فقط، يقول «حَبَّتْ يُحِبُّمِي، أُنَا فَنَاتُ [النَّاءُ] لَأَخِيرَةَ مَطْلَقَهُ، أَطْنَقَتْ رِبَاطَ النَّاءِ وَمِم تَطْلُقْ رِبَاطِي] بسيطة»<sup>3</sup> وهو تشعيل للحظ صمى الحكاية، وصمى المعنى، تماماً مثلما شَعَّه قبل ذلك النص المديني الأول بتعبير أدونيس، أي القرآن.

وهي نص «سم سار» لعبد الرحيم التلاوي<sup>4</sup> يتم تقسيم العنوا بحيث نصير كلمة «سمسار» جملة مفادها الشر والسم الذي سار وانتقل إلى أرصدة في البلك، ولا يمكن التواصل مع النص طبعاً في هذا المستوى الدلالي إلا عبر قراءته.

هنا مؤشر أول من مدينية النص، وبعدها عن حضور مراكش أو فاس أو بني ملال في النص فإن أحد براءاته تعتمد القراءة التي نحن

1- ج. د.

2- د. م.

3- أحمد بوزهور- بقية على الداخل، منشورات طاروق، د. ت. ص 17

4- عبد الرحيم التلاوي- طين الحدث، مطبعة البوغاز، ط 1، 2013 ص 5



دخل بقصة مشقة تصوير وتجهيز إهداء، وبعد نشر قصته  
 حبيبتي نشر شات وبريد وخلق وشهد... بعد نشر قصتي  
 "موج الحفوف" و"مكتبة" لأحمد بورقور، ونشر "الحفوف"  
 أحمد حميد، أعرافتي، حيث طبعته في سنة ١٤٢٠ هـ، بعد  
 وبكثرة تبادله، وأنه، وبغير ثبات في تفاعلاته وأحداثه وبحر  
 "تحت قاضي غداث قانيا وهو يدير بعينه عيني تحت سحر  
 دونه" يحارب وحدة بعينه" [من نشر، الموج الحفوف]  
 فيما عكسب سنة ششني عني بهاء غنية لأصحت مشقة عني  
 مستوي نشر من جهة إغني مستوي الحكاية من جهة ثانية  
 وقد كان نشر في عدد من الشخصيات كشكلا من أشكال موجات  
 مستندة، بحيث بقى نشر جميعا أشخاص صغيرة تمديد إهداء  
 تنقدو بعد نشر مسلسل موج عني كما في نشر "الحفوف" ونشر  
 "الحفوف" لأحمد شكري، ونشر "الأفئدة" أحمد بندي و"مع  
 موجات" هلهه نايج وغيره، فإن بصورة قصصية أخرى نشر  
 في السبب بحيث نشر الحكاية مثلا دحل غيرة الحفل وكسبت  
 وبمناصع، كما في "مستندة مستندة" أمني ولينق و"الورقة" أحمد  
 عروس، و"أنا أحمد ش" لأحمد بورقور حيث انقطع الثاني  
 "أنا أحمد ش" له كسبت، السحب غدا، الشرب بوكي، بعد،

ومع أن هذين شيئا، ريال عني الله، الأرقام الراجعة، تيرسي، عندك

١- أحمد بورقور، "الحفوف"، ١٤٢٠ هـ، ص ١١  
 ٢- أحمد حميد، "أعرافتي"، ١٤٢٠ هـ، ص ١٣  
 ٣- أحمد بندي، "الأفئدة"، ٢٠١٥، ص ١٥  
 ٤- أحمد بندي، "مع موجات"، ٢٠١٥، ص ١٦  
 ٥- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ١٧  
 ٦- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ١٨  
 ٧- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ١٩  
 ٨- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ٢٠  
 ٩- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ٢١  
 ١٠- أحمد بندي، "الحفوف"، ٢٠١٥، ص ٢٢

شي ألف هرنث حتى لهذا، بات الآارات وبات النصيات، سوير  
سوير ماروكسوير، هنا الرباط...»

محصور المدينة ها في النص ليس من حضور الرباط في آخر  
كلمة، ولكنه من حضور ماء سردي خاص، لا تعبر فيه شيء لو  
بدل الرباط بأية مدينة أخرى أو ربما حتى بأية قرية. مشما بالحقايل لا  
تصح الرباط وغيرها الساء المديني للمقطع، ففي نص «الكتابة» ثمة  
قصاء المدينة حيث المحافظ، وموظفو العمالة والبلدية والمحكمة  
والكوميسارية والشركات، والمرسيدس والثاوية...، فيما السرد  
بسيط، رتيب، وعميق مثل الحكايات القديمة بإيقاع لامديني على  
الإصلاقي وفن لشيء نفسه عن أعجب نصوص محمد مبارك في  
«الرقم المعلوم»<sup>1</sup> و نصوص «العرفه الباريسية» و «حاله» و «مساحة  
سان ميشيل» لمحمد البتروسي في «عقيد البحر»<sup>2</sup>، و «مملكة  
القطار» بحسن الرمزي<sup>3</sup> حيث مدد بأسمائها، وأمكنة داخلها،  
وأحياء، ومعد، وسايات، وقصائد وغيرها فيما لا يسكنها الحديث  
داخل هذه النصوص عن سرد مديني يتجاوز البنية الشعرية للحكي  
ثالث: الرؤية بدل الحكاية، والرؤية بدل الموعظة:

ربما يمثل هذا المؤشر نجاح الساء المديني للنص القصصي، إذ  
القراءة والتفكير يقلصان معا مساحة الحكاية في النص فتفسير الرؤية  
من حيث هي عمق وفلسفة وسؤال بدل الموعظة من حيث هي  
إجابات وسس، وتتحد ثلاثة أشكال للعمل، أولها سوهو الأبسط:-  
نصحيتم مكوّن من المكونات السردية، بحث نصير الحكاية  
مستصمرة، كأن يكون النص كله حوارا كما في «توأمان» لعبد

محمد م. كز. رقم المعلوم- مشوات ديها، ط1، 2012  
2 محمد بترسي. عقيد بحر- ساء ب. مجموعة نحت في اللغة القصصا المعرب- ط1، 2002  
3 بحسن الرمزي- مسلك القطار- التوجي للصداع والشرق- ط1، 2011، ص 9

محمد بن عمرو . وكل مدني صورته بحافة النص شكل عام .  
 ويظهر من ذلك أن هذه الحافة ، كما هي قصة «الشيء»  
 محمد بن عمرو حيث عوان نفسه جزء من بناء الحكاية ، وحيث  
 هم مع لا يشكّلان أكثر من جملة واحدة  
 «نشوء عادوا بلا هادق ولا أكمان»<sup>9</sup>

فمن يصير مدني نشت نص بالحكاية والمكوياتها حيث لا  
 مدني نص . ولا حل مدني لمشتقي وأستله ، كما هي نص «محمد»  
 نشوء المدني .

ومدني في قصة هي لغة ، وشعر ، وبه ولا تصور تقسيم  
 تصور من مدنية ودمدنية تبعاً لحضور معالم عمرانية معية و  
 صفة وتصور مخصوصة لأن الكثير من قصص شحد قصات  
 محدودة ولا يدكن يحدد حدة لها دحل اشائية فيما يرى بالمقابل  
 مدني . برج مخصوص سي تحد المدنية قصاة لها أو عوانا لها  
 صم تصور مدنية ، إذ ما هيئت لمورثات الشفافية هي  
 مدني من «مدنية مدنية» لإدريس نحوري<sup>10</sup> و«نيل هي مدني»  
 وامرء «نيل» و«مدني»<sup>11</sup> لإبراهيم أبو به ، و«نقدس والبيعة»  
 شبكة صراري وغيرها ..

على أنه وسواء أكان النص مدني أو غير مدني فإنه لا يكسب أية  
 قيمة فيه ولا يفقد . إذ دحل شتله الحماني ومسوا ، (مدني  
 بحث عنه ندرى مدني هو لكثافة الأدبية ارافقة ، وما عدا ذلك  
 فتعصر يمدني في نقد)

<sup>9</sup> محمد بن عمرو ، ص 100 .  
<sup>10</sup> إدريس نحوري ، مدني ، ص 100 .  
<sup>11</sup> إبراهيم أبو به ، مدني ، ص 100 .  
<sup>12</sup> محمد بن عمرو ، ص 100 .



## VII - مدنية السمرد (2) (فتحة النخافة)

من الماكرو إنتاج إلى الميكروإنتاج، ومن الصناعات الثقيلة إلى الألياف البصرية، ومن الملاحم البطولية لطويلة إلى الصوم الشدرية والومصات تلت سيرة المنحر البشري عموماً ولعل قدر الإنتاجات الإبداعية أنها لا تنحدر إلا إذا توافرت لها أرضية من البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والأساق الثقافية والذوق العام وغيرها، بحيث أن التاريخ عتصم أن عدم توافر هذه الأرضية يجعل المنتج مرحاً لمرحلة لاحقة، تماماً مثل سيرة آلة النسخ الصوري ولوحات فان كوخ، وكتاب ألف ليلة وليلة وغيرها. فإذا كانت الحكاية تشغل مساحة الهيمنة في المنحر الثقافي العربي المكتوب الذي وصلنا، فإنها بالمقابل طلت غير معلنة صحت جس واضح المعالم مُسد لكاتب محدد، فالخير والطرفة وتصديرات القصائد وغيرها - حتى وإن كانت مواد حكاية صرفة إلا أنه - لم يُعن أحد بأصحابها ومؤلفيها على الإطلاق؛ فيما تشكل في القرن الرابع صفت واضحة محددة لجس الحكائي الأشهر والأكمل المسمى «مقامة»، وهو جس لا بد أن يستند إلى تاريخ وتراكم ورث ليستوى على الشكر النهائي المعروف به مع بديع الزمان الهمداني ولأن رث الهمداني كان رث رفاهية لعوبة فقد اشتغل في الجس الجديد على المحصول القديم والحديث معاً، وتوع في مستويات



هو تحويع وخواء وثمة شأن بهما قال عنه «ارماني» (إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير)<sup>1</sup>

ثمة أيضا إيقاف الامتلاء والامتداد، فالحكاية في السيرة والحرافة والصفحة وأحبار الشعراء طلت شعاعية، لا مؤلف لها، أي أنها متاحة لزيادة بالأسبق من الرواة، فيما جاءت المقامة مفروقة بـ «التدوين» والامتداد لكاتب محدد وإصاحبه لكون التدوين نفسه ملمحا مديبا من خلال «القرينة» التي حددناها سابقا، فإنها أيضا بعد الامتداد، إذ المكتوب سلطة حد لزيادة والامتداد والامتلاء إنه انصار للحدوة وهذا فضلا عن حصر الأشكال السردية في المقامات داخل نمط واحد كاتب واحد عن راو واحد تتحدد ملامحه ومهارتها بعد عدد من النصوص ليتم توقع تدخله بالشكل الواحد نفسه على طول المقامات، وهو النمط نفسه الذي سيعيدته الحبري وأن باقي وغيرهم

فانحدرة ليست سمة للمساحة فقط، ولكنها سمة اشتغال في مرتبط بالسياق الثقافي والدوق المحتشمي العام، إذ ستظهر في أشكال لاحقة تعتمد احتزال المساحة والحكاية معا (لقصة القصيرة جدا، والنقصة الموصلة، والنقصة الإشارة...)، وبالمقابل ستظهر في القصة القصيرة جدا نصوص فنصه الحكيم داخل مساحات بلغة الصيق، مثل الكثير من نصوص حسن بقال، وعبد الرحيم التلاوي وحسن برطان وعمر الدين الماعري وغيرهم... ما يعني أن الحافة ملمح في وليست سمة مهيمنة في الحسن أو النوع، مسمى لدراساتها مع ملامح أخرى في الفصل الموالي - داخل السياقات النصية لتعارب قصصية معربة.

1- عن حسن أرماني الحكيم في المعاني الخفية - مع محمد طاهر - د محمد رشيد ملا - دار المعارف بمصر ط 3 1976 - ص 80 (نسخة رقمية)



## المصل الثاني الحكاية في سياقات نصية

- 1- حكاية الرؤية
- 2- حكاية الرؤيا
- 3- حكاية نقد الحكاية
- 4- جسد الحكاية (1): الصوت و القصة
- 5- جسد الحكاية (2) البناء و التفتت



بالمجتمع المؤتمن على انه دولة ديمقراطية، ولا يكون على «مواثيق» وأمنهم، كما ان «الديمقراطية» لا يكون لها  
 صلا وتائه، ودرسي «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 مسند إليها، الحكمة المعروفة (ويعتقد في المعركة) في «الديمقراطية»  
 مسند بسطة الغائب في مجتمع «الديمقراطية» و«الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 نفس نصيحة الأسلاية المعاصرة في «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 «أ» أو «لا يختلف اثنان في كذا» وفي «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 لاختلاف، ولعل لمختلف ضمن (الديمقراطية) في «الديمقراطية»

وإذا كانت البيات الفكرية والسياسية في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 الحكائي تعكس استراتيجية نموذج «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 داخل مجتمع الحالي لا يمكن أن يعمل حتى في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 والعلائقية المعاصرة مثله في «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 تونس وعصر ويبا وغيره، إلى سلطة «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 الشعب في سوريا، إلى آخر سلطة ممكنة مرور «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 والأستاذ، والإعلام، والكتاب... المثقف.

وإذا كانت مجموعة «الرقم المعبود» ينطق من عنه إلى  
 للاشتغال بين الضوء والظل لرقم غير معلل، وبصورة من سلطة  
 توزع المعرفة (معرفة الرقم) فتسمع وتسمع تبعاً لما نحتاجه في «الديمقراطية»  
 أو في الإحالة أو التعميم، فإنها في «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 حكاية السلطة تحديداً، وتشتغل عليها سرور ومسح ورجة وذلالة،  
 فيما سيبدو لاحقاً أنه نقد للسلطة جميعها داخل «الديمقراطية» في «الديمقراطية»  
 تتوزع بين المجتمعي والسياسي والديني والثقافي وغيره.

محمد مكي، «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية» في «الديمقراطية»

نطلق المجموعة المورعة على ثلاثين نصا من مفترق طرق. من نقطة البرخ بين قتل السلطة الرمزية للعكر وأحيائها.  
«مات الكاتب.. لم يموت الكاتب».

وبين الموت والحياة حكاية مجمع وسيرة حصاره وتاريخه في للتوجه العام لتوزيع السلطة: سلطة القدم وسلطة السيف ضمن إطار واسع للتأثير وصناعة الملامح العامة للعكر وللمجتمع. وهي قصة مشهورة في التراث العربي من أحمد بن برد الأصغر في العاطرة إلى أبي تمام والمتنبي في بيتين شهيرين وغيرهم إلى اليوم.

إن موت الكاتب وحيدا في غرفة فوق سطح إحدى الدور المتهالكة لم يكن غير نتاج مسطفي وسليم في التطور والارتقاء لوضع الذي وجد فيه نفسه «وحيدا في يَمَّ يعاند تيرا بحريا جارها من تلك التيارات الباردة القادمة من بعيد» (ص 11)، وهذه المسطرة البعيدة ليست سوى صدى تطوّر في بيئات المجتمع والعكر ضمن التلاحق العام لشفاعات، تلاحق صارت «قرية ماكلوها» تعرضه وسط متعبرت متلاحقة يعيشها العالم يتسارع أكبر من أي وقت مضى

موت الكاتب مقابله إحياء «السيد الرئيس» - من خلال أولوية خطبه على الفاء الوطنية في الحمة الانتخابية- هو انهيار لأحد أقطاب السبطة الذي يسي التوازن عبر روايا التسع والمراقبة من جهة وعبر التأسيس والبناء العكسي من جهة ثانية. وهو أيضا اختراق لاستمرار السلطين معاً، ذلك الذي مثله شهراد وشهرار، ويدينا وديشليم رغم تعارض القطبين، في تعايش يسمُّه الخدر ذلك أن

أذكر أن سقلا و البحر والعتي أن من رد كذا من من فار من السيف والقلم  
- وقال أبو تمام يعلب إحدى أبناء من الكتب مع في حد واحد من الحد والحد  
وقال المتنبي «حتى رجعت وأقلامي قوتل لي مع الحد للسيف ليس السيف للقدم»



العلاقة بين السلطان تاريخيا هي علاقة متوترة يؤسسها الحروب من بطش السف، وحسب القلم «مرشح للموت في أية لحظة وفي أي مكان وبأية طريقة». فتصدده الحواجز الطبقية المزينة بالذهب وبالرصاص» (ص 12).

سأ أنه لا سلطة بلا مقاومة من داخلها ومن خارجها، فكل سلطة تتج أشكال مقاومتها، وهنا بالعصبة تتموضع الحرية: حرية التموقع. فسلطة الكاتب تاريخيا تورث بين دائرة السلطة الحاكمة (سمودج المسمى)، ودائرة الشعب أو الدات (سمودج عروة بن الورد)، غير أن الشريحة الحاكمة استطاعت في حالات عديدة أن تصم الكاتب لدورها. وتعلق الأمر هنا بعلاقة «سيد بعد بشكل حر من الأنبا»<sup>1</sup> بهامش سبق جدا مفيد تفيدا شديدا.

إن الكاتب المظف الذي يستحق اسمه يقوم على ركيز هما. تساوي البشرية في الكرامة الإنسانية على الصعيد العالمي، وتساوي المواطنين في الحقوق والواجبات<sup>2</sup>، وهما ركنان كانت تمرما مسيرة مائة صفحة في «الرقم المعلوم» لحصصهما على طول الجدار السردي والورقي الذي يفصل بين الكاتب المشفق والكاتب العبد. هذا الأخير الذي صار في لحظة صاحب العرية [رمز الشعب المستضعف] محيرا على «الاستحباب في هدوء متعثرا في التفرع الذي سمعه» (ص 112).

فإذا استطاعت سلطة السيف تطويع سلطة القلم هنا، فإن قوة نائلة هي سلطة الشعب تحرح لتمثل المقاومة التي تبغ في صمت، وتراكم في صمت، ثم تمحر في غملة عن الجمع في لحظة معاحة

1 حاد الكرم الجامعي - المظف والسلطة - موقع سوال الثوب  
2 جمال الدين بن الجنيح - الشعب العربي - روحه مشتركة - دار برغال للشرق - ص 1 - 1996 - ص 63-70  
3 المظف والسلطة (م.م.)

تدهش الجميع، تماماً كما في حراك انشراح العربي في بحثه الشعبي عن مساحة للحرية حراك أهدي الكاتب إليه مجموعة القصص، وهو حراك لا تؤسسه فلسفة ولا فكر، أشبه بصرخة لا تصطبج بأعماها أند سطوراً ذلك الحراك قوة الشعبى مقابل سلطة الكنانة

ج -

يورد ابن رشيق في «العمدة» أن ميم بن حماد حكم عليه بالإعدام من طرف الحلبة المعتصم، وحين كان على عتبة السبيد «يود نفسه له الصع وانصبي له السيف» وتحل قصيدة في حجة بيت فككت ساء في رقة الحلبة وعموه عنه ولا ترحا طبعاً يعني انشاهية، وانشاهية هـ تنصر على السيف الذي تراجع عن السبيد رهبة من سلطة ما هي سلطة الحمال وقوة سلاحه فالنشاهية إذن تنصدر ستم لسطح حي الحيرة، واستاد بما سبق فإن الكنانة التي تشعل داخل مدار السيف تصير في أدنى بهر، رغم أن السيف يحتاج إنها مثل احتياجه للحد والخدم، وتصير المعادلة:

اللسان > السيف > القدم.

والحق أن الدفاع عن الطمع في التراث الفدي القديم كان دفاعاً عن الشاهية بأكثر من معنى، مقابل الانتصار للضعة الذي مثل (الزعة الكتابية)<sup>1</sup> وليس موت الكاتب مقابل تمجيد خطاب السلطان في أول نص داخل «الرقم المعلوم» غير انتصار لشعبي من جديد.

1- ابن رشيق القرواني القصة ج 1- من 193 «الملكة العاتكة»  
2- جاء في وصفه (معد حكمه الكتاب) نكتات «ولا يستحي من ذلك حكمه» - «فوقكم من شعرا»  
موقع شعراهم التي يسمعون بها ويعلمون التي يسمعون بها، «أكثرهم التي يسمعون» - «أكثرهم من + يسمعون» انظر صبح الاغنى - «الملكة العاتكة»  
3- «حار عصفور» القلم واللسان - مجلة العربي - الكويت - العدد 425 - فبراير 1995



انطلقت من أول فعلٍ أحرَّخَ أنسي من العار إلى الافتتاح والعالمية:  
فعل «قرأ» وما يليه من العِلم بالقلم، ليصير المعلوم -بشكل مختل،  
وربما بصدفة حملة- رقما تحمله قصة داخل المجموعة (نص:  
رقعة الرقم المعلوم 42)، وتحمله هي الآن نفسه الصفحة التي تصير  
فيها الكلمات أفاع تلدع صاحب السيف البار، وكأنما يصير عنوان  
المجموعة القصصية كلها موعدا يصربه الكاتب للقارئ كي يلتقيا  
عند خلاصة المعادلة:

(القلم > اللسان > السيف) .

- د -

حين يصل إلى الانتصار للقلم واللسان مقبل السيف هي الرقم  
المعلوم، فإما يصل إلى الانتصار لتحييني والرمري مقبل الواقعي،  
وهما طرفان يتحركان بويرتين مختلفتين. فإذا كان الرمرى يؤسس  
قوته بالتعبير ببطء مستندا إلى الرمز أي إلى التراكم وإلى «الذاكرة»،  
فإن سلطة الواقعي هي التحول السريع، أي التدفق ولتجاوز باستمرار،  
ولسجل أن اختيار السيد الرئيس لقصة تلغرية هو اختيار لسرعة  
الارسال والتلقي حيث لا مجال لتأني وحيث خبر اليوم يصحو خبر  
الأمس هي استناد على «محو الذاكرة»<sup>1</sup>.

وحين يصير الكاتب محمد مبارك على تدويل النصوص تنواريخ  
كتابها، فإنه يختار أن يوصل رسالة تُعَم في المعارقة بشكل كبير  
فالتواريخ تمحل اليوم والشهر والسنة، وبحساب بسيط، فالمجموعة  
كُتبت بمعدل نص كل أسبوع، بل إن نصوصا مثل «المجدوب»  
و«شبه» كُتبت في نفس اليوم، ونصوصا مثل «السيد (س)» و«وجه

<sup>1</sup> محمد سكري سلام- ثورة الاتصال والاعلام من الإنديولوجيا إلى الميديولوجيا - عالم الفكر المجلد 32-  
نوفمبر 2003

[illegible][illegible]

أيضا - مذكر - مضمون هو «صحة الأخرى» تفسير الأرمي

مصور محبو "الصداقة" هو سرمد وصادق ولامية مصغر في  
مختلطة من مسير. وهو هو ترجمان على الشقة و نوعي، وهو  
منه في مختلطة. فيه من مسير وهو ترجمان لصادق وعودة للأصل  
في مسير. فيه مختلطة و فكر و مصور محبو "الصداقة" و أخرى  
هو مصور. فيه مختلطة مسير و مسير. فيه مختلطة و مسير. فيه مختلطة

الأزمي» في تحريره الأولى.<sup>1</sup>

تنسي أسئلة التنسي «الصفة الأخرى» على وعي الذات أولا  
بالحركة في مشاريع البناء المجتمعي والفكري والسياسي والأخلاقي  
ثم الوعي بوجود «خلل» يعدو في ذهن المنتج «موضوعا ديمانيا ذهبيا  
لمؤول ديماني للعالم المدرك (وهو ناتج الدليل المكبري) ومدرا سياقيا  
للص»<sup>2</sup>. فحين أمام ذات مبدعة يناس اشتغالها على «القيمة»،  
وسجد لاحقا أن اشتغالها هذا يتعصر من خلال ثلاث مستويات.

المستوى التركيبي : عامل-موضوع (السببية والهامش)

المستوى الخطابي : مثل (المطام - الحياة - انقراع. ١)

المستوى الدلالي : مفهوم (إثارة أسئلة الذات والتنمية الذاتية).

ذلك أن موضوعات الفصص داخل المجموعة هي مساحة لبناء  
رؤى من خلال تحديات عديدة لمسية، هذه الرؤى التي في مجموعها  
ليست سوى قضاء لاستثمار القيم قضاء للإرساء لاحتجاج عدد من  
التحديات-القيم<sup>3</sup>، فيما أن تحليلاتها (سلبية الفعل، سلبية الحسن،  
سلبية انقراض عن الذات وغيرها داخل المجموعة) هي لمادة الأولية  
التي يبني المؤلف عليها وبها مساراته السردية وفق برنامج سردي يربط  
الدوات بالموضوع في حذل القبول والتحويل، والانصال والانفصال.

ومن ثمة اتحاد مساهم تجسد وتستبط «القيمة» التي يقرها ضمنا  
وعلى المؤلف/المرسل ويسعى بها للإقناع وبالتالي «التحقق»، هذا  
التحقق انقبضي-الذي لن يكون إلا عبر «تأهيل» الدوات، سواء داخل  
النص أو خارجه- هو سؤال وعي التعبير الذي افترضنا تأسيسه لـ «الصفة  
الأخرى»، وهو سؤال ينسب على انتقال «الذات» أو تحولها اصطلاحا من

١- التنسي الأزمي «الصفة الأخرى» مجموعة قصصية منشورة بظهور تنسي ط ١ 2007  
٢- مع المؤلف محمد طه الكاتب إنتاج النص الروائي منشورات القلم العربي ط ١- 2006 (ص 177)  
٣- كريبس عن «نظم القيمة في المجموعات السردية» ع السجد توسي- مجلة علامات [المغرب] ع  
2001 16

الوعي بالآخر وبالتالي بالآنا من جهة، والوعي بالاسماء من جهة ثانية كما في نص. «هنا وهناك» (ص 29) بحلاء كير

«الصيغة الأخرى» بشكل عام هي حطاطة رؤى الكاتب لتحويل القيمة السالبة التي تأسست على سلم الإيجابي بسبب تراكم ما، أو يمتطى تحول القيم المحتملة. وتمثل قصص المجموعة ما إمكانات تمثيلية لنفس الحكاية (حكاية السلي والهامش، حكاية التهويم والحواف والحياة والنقصان والافعل والفراع ) على مدى سبعة عشر عنوان رئيسي بصمات الحضور والغياب معا، وهو نوع «الراوي» بين جوانبي الحكوي وبروبي الحكوي ليس على مستوى الصور بعضها بعض، وإنما أيضا على مستوى النص الواحد أيضا، ذلك أن التارجح بين صميرين لا يؤثر على صوتين أو كائنين متمايزين، وإنما هو تقنية تسمح على الأقل بتنويع روايا النقاط المشاهد والأحداث والمواقف:

«سرت ارتعاشة في بدني، وقتت: آه لو كنت أستطيع أن أضحك إلى صدري وأنا أودع الدنيا (...) حضر رجال الإسعاف، حملوني فوق القالة (...) أفلوا باب المستودع، ....» ص 33.

إن تداخل التنويع في الصمات مع التنويع في الرسم والحطاب السردى وأيضا مع أشكال ومستويات بناء الشخصية يمنع إيقاعا متراكبا لمسارات السرد عبر الصور حيث الرسم الماضي والمضارع مهيمنان في تقابل مع المتكلم والعائب، فيما أن الأمكة يتم بهمال تدقيقها في العالب إلا ما يأتي ضرورة لخلق «الحير السردى» اللازم عالم الصعة الأخرى هو عالم من انصور الخاطي للذات ولحقوماتها ولأسسها الباية لتطورها وبائها من أحل قوة ما، وهي في نهاية

المطاف اعتقاد بـ «فحولة معدومة» لا ينتج عنها إلا «عار» أكبر يقبله مجتمع القصص ويتعايش معه إن بحسب أو بشكل مضمحل على صعيد الجسدين معا، والأعمار المختلفة وهي حانة تقودنا بحو قراء رمزية المجموعة القصصية على إضاءات واضحة يثها الكاتب مد العاوين المختارة، وهي عاوين مفتصة أغلبها «عاوين باخرة» تثير دلالات أسسية في النص (حسرة، مرقا العدر، حادثة...)، وأحيانا عاوين مكوّنة تتحاور عتبة النص ودور الاستهلال إلى المشاركة في توليد دلالات السرد والتفاعل مع مكوناته (أوراق ميت، أمجد هور)- إذ يمكن ملاحظة هيمة القطب السالب في أغلب عاوين المجموعة (موت، حسرة، مرقا العار...) مقابل ثلاثة عاوين فقط تحيل على الإيجابي (وفاء، فحولة، فليحيا الحب). أي أقل حتى من نسبة العاوين المحايدة (وعدد 5)، ويوري قلة قطب الإيجاب في التيمات قلة مماثلة على مستوى الشخصيات، حيث إن المواقف تكون إما لحلق أزمة ونقص، وإما لتكريس وضع غير حسن، فيما يسم بالمقابل ما يشبه استصمارا لمواقف تؤسسها نسمة الفعل، وبالتالي تحديد في شحوص شابة تمثل التحيل اللاحق (الانلايد في «سكرة»، والابن في «ها وهناك») وهو تأسيس يشر بوعي رافض يؤسس التراكم المصاد الممثل في المستقبل، أو يؤسس السلطة والقدرة كما في موقف رجل الأمس في نص «واو».

هكذا فتداخل البنيات الدلالية في المجموعة (الدلالة الاجتماعية، الأخلاقية، الإدارية، التربوية...) تنظم في الأساس وفق ثنائية كبرى هي (الفعل/اللافعال) ويربط طرفيها حدث من علاقات يؤسسها الإحباط والقبول حيا، ثم الرقص والتفويض حيا، لكن يتصح أن

1- القطب الأخرى: نص «حسرة» (ص 11) و نص «فحولة» (ص 13)



نورج زلازل بهر علم مسوی تمواقف من جهة، وعلی مسی  
 شخصیت نه علم مسوی نصیه نر من جهة أخرى ایسی  
 حرکت زلازل هی حرکت "ذره" و-ی مسیره، علی عکس  
 "مهر" سو، علم مسوی نورج و سورج نصیه نر و شخصیت، و  
 علم مسوی رکتی انحصاری

۱	۱۰۰	۱
۲	۱۰۱	۱
۳	۱۰۲	۱
۴	۱۰۳	۱

و توصیف به شخصیت نقص و موقف شخصیت یکشخص مسوی  
 بهر نه شخصیت بهر کبیرة سوزن، و ثابت فی "هت و هت"  
 بهر شخصیت بهر سوزن، و ثابت، و ثابت و ثابت و ثابت  
 تمیز موقوفه، عازر (مهر فی بهر) رتبه، و هر موقف بهر  
 بهر شخصیت بهر سوزن - بهر سوزن فی شخصیت و شخصیت فی شخص  
 سوزن - و سوزن بهر سوزن نیست، و سوزن، و سوزن بهر سوزن  
 بهر سوزن، و سوزن بهر سوزن هی رکت شخصیت.

بهر و علی رکت و سوزن بهر سوزن بهر سوزن. بهر سوزن  
 شخصیت بهر سوزن بهر سوزن، و سوزن بهر سوزن  
 بهر سوزن بهر سوزن و سوزن بهر سوزن بهر سوزن و سوزن بهر  
 بهر سوزن بهر سوزن.

و سوزن بهر سوزن "نصفه سوزن" بهر - بهر سوزن بهر  
 سوزن - بهر سوزن، و هر سوزن بهر سوزن، و سوزن بهر سوزن.  
 و سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر  
 من سوزن و سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر سوزن بهر

لنقطب المقابل، نحو الفعل والإيجاب بالضرورة، فيما تمثل أسئلة  
النص وتعددته ونكته وخدمات حوائمه بوصلة معينة على المسير  
نحو الإيقاظ وتحديد الجهات الأكثر إضاءة

إن «النصفة الأخرى» كمقابل لسحر وكمعادل دلالي للمعترض  
والممكن والمرعوب تمثل نقطة مركزية هي مانع التحول وتجاوز  
الوصع الأدنى، ومن أحلها يلزم الرحيل وتدمر الهرم، غير أنها هنا  
بيست هجرة سرية ولا عمية (نص ها وهاك)، وإنما هي هجرة  
الفكر، وهجرة الفعل، إنها هجرة نحو النقيض، وبالتالي نحو الإيقاظ  
ولنحو انطلاقة جديدة.

وعلى المستوى الرمزي فإن قراءة هذه الهرم تفقد لاستحصار  
«الهرم السرية» كمنع عائب داخل المجموعة، ذلك أن الهرم  
مما تمثلان «معللاً» مركزاً لنحول وتعبير بين المجتمع والفكر،  
وترسمان خطاً جديداً للمستقبل جديد، فالهرماتان معبر نحو التحوّل  
ونحو الانتقال الحضاري الذي تتأسس أسئلة المجموعة عليه وبه في  
البداية وفي نهاية المطاف.

## ١- مدارات التعدد والانفتاح في تجربة عبد الحميد الخرباوي الفصصية

### ١- في التعدد

من يعرف عبد حميد الخرباوي، يعرف أنه في دولة حيث لا  
مسيد به، ولا فسه نحفظ أعينه، بل ولا دائرة تحته حبيب، وهو  
مستعمل (والمشتغل) بالرواية والقصص والرحمة وشكس، حيث  
تصيب والكتب التعليمية والمعاجم والمواعظ والموسيقى، ويستخرج  
بعد - كما قال الشاعر - «أطريقه طويل ثم بصول».

وهو القائل مرة في حوار أن أسوأ ما يتوقعه، هو أن يعرف الناس  
بصاته من خلال أسلوبه، لأن الإبداع أصلاً فعل يحاور بستره،  
ومن يتكرر يكون قد تحلى واستمال عن إبداعه، وبسالى فلا شيء  
يجمع بصره، ولا أعية يرددها عانقه، ولا لحن يحفظه بقبينه  
ويحق لنا أن نشاءل: أ هذا التعدد والتنوع الإبداعي بعمقه  
نعم؟

\*\*\*

نحكي الأسطورة أن «بابل» (البحر الذي بناه المروء) كان من  
العلو بحيث لا يصل المرء إلى قمته إلا بعد مسيرة عام، وأن السعة  
التي لحقت ببائه هو اضطراب أنفسهم بحيث لم يستطع أحد أن  
يفهم ما يقوله الآخر وسواء أ اعسرا التعدد لدعوي بعة أم بعمه  
وكرامة، فإن ما يثيرني داخل الحكاية هو هذا الارتباط بين العلو  
والارتفاع من جهة والتعدد من جهة أخرى

قال المصري «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»



ألهما ١ مادل ذلك با ١ «الشعر والتشكيل» لمطلق التحاير بهما.  
ومستحير بالاول فاما ما الحرف عن الحصور ٢ ولماذا يفتح باء  
للاشعر إلى جانب رواية السرد «المحلاج» ويديرهما معاً ٣ ثم لا  
بأنش الشعر خلف معطف تشجوف ٤ مقصده ومحيرة الحكواتي ٥  
نسب مرة في نفس احبارة سفيراً لامراء على خلاف أسمه ٦

(في الطريق)...

الطريق الحالية المبيلة بمطر الشتاء...

في الطريق إليها...

موال...

حزين...

موال حزين ليس يدري من أين يأتي..

و لعله من تلك النافذة المفتوحة،

المسدولة الستار..

يأتي...

الستار الوردي الذي،

تناوشه ريح هادئة..

ريح مسالمة...

في الطريق إليها،

اسمع

موالاً حزيناً...

يتعنى بامرأة نفذ صبرها من طول انتظار،

فانهارت كجبل من جليد

سال ماء عذبا،

١- محمد الحبيب المبروكي - حرف منفرد على إبداع الغر - دار الوطن للنشر والطباعة والنشر بالرباط

شربه غريب كما تشرب الخمر العتيق...

من يقتنع أن هذا النص سرد؟ ومن يفتن؟

ألأنه يستند إلى مادة حكائية؟

بهذا دو الرمة قال قبل هذا الرمز وصف قوله في الشعر<sup>1</sup>

عشبة مالي حيلة غير أنني

بلفظ الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيد

بكفّي والغربان في الدار وقع

وستكرر تحفة هذه الكتابة في إصدارات تالفة، بن سبب

إمعان أكثر في سكب الحروف الأخيرة فيما يشبه إصراراً على

يقع صوتي وورن محدد كما في نص «ما لا أود أن أرى»

«لم يتعب»

بل خائني،

أو أهملني،

أو لمزد...»<sup>2</sup>

بإذا صمّا حداً عدداً منصوص العرباوي الأخيرة صم

فائمة «سرد في صباغة شعر» لعونا (بشكل واضح في تدوين لعوي

بشاري نحس) وبصريا (على عرار شعراء العصر العثماني الذين صاغوا

قصائدهم في رسوم وأشكال هندسية، ثم بعدهم شعراء القصيدة

ابصرية مثل ببس والحيدري) - فإن ما يشير الانتباه هو حادية التشكيل

في كل هذه التحارب و«جاذبية الرسم كحقل إحياء أكثر خصوبة»

استقطب عدداً من المشتغلين بالكلمة واللغة مثل صلاح جاهين،

وحنان كوكبو، ومايا كوفسكي وبول إلوار، والعرباوي وغيرهم كثير...

1- ديوان ذي الرمة، تقديم وشرح أحمد حسن سيج - ط 1 - دار الكتب المصرية من 199  
2- عبد الحميد العرباوي، أنت رايها ولا نحن رايها، منشورات أثر هذا 2013 من 30

وتمتصق من فرصة مفادها أن التشكّل - وعبد الحميد مهدي -  
 يعمون في إحصار «المكان» من خلال الملتحمة والنون ومساحات  
 نصوء والنحل وكأنما يحفون حير الاشتغال. فيما بالمقابل يعم  
 كتيب السرد في إبراره من خلال الإعلان المباشر له أولاً ووصفه  
 و من خلال حركته الشخصيات ويررّعها داخل النصوص. ولؤوس  
 على هذه الفرصة سؤلاً حول الاشتغال على الحير والمكان، هو  
 يكون هذا الاشتغال بمصق ورؤية التشكيلي الذي يسكن الغرابي  
 ثم بمصق ورؤية نقاص وراوي الذي كان سابقاً وأصلاً وربما تالياً  
 ودلالة هذا السؤال ليست نصيبية، بقدر ما هي سرّ التحول  
 سريدي في نصوص العربي من «عن نبت البسة أحكي» في سنة  
 1988 إلى آخر حرف في سروده.

وهنا يبدو لي أن تحريره السردية تنوع على مرحلتين في الاشتغال  
 على المكان نصيبية مجموعة «ثمة» في 2005، بحيث عده  
 بدأ حضور الاختلاف يتسع، ويمتد في التحوّل ليلع دروة الانعكاس  
 في «أكبر يوم» 2008، ويعود بعدها لمريح من المرحلتين في «لا  
 أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» من خلال رؤية بالغة التكثيف، أسماها  
 الناقد «محمد مهدي السقال» (تفنية الإيهام بالحلم)<sup>1</sup>، وسميها:

### في المكان:

في رواية «مساء الحظ الأخير» التي تنتمي للمرحلة الأولى نفرا  
 من مفتحتها مقطعا يقول:

«كنت عبد مدخل المياء، وكان عبد الرصيف يجثم جسم باخرة  
 ضحمة... المياء ذاته مهجور، علت الرمال فيه سكة حديد...»<sup>2</sup>

1 محمد مهدي السقال، من الإيهام بالواقع إلى الإيهام بالحلم، في القصة القصيرة - موقع الراصد  
 2 عبد الحميد مهدي، عربي، ص 105، مساء الحظ الأخير، دار الثقافة الحرة، بيروت، 1995، ص 5

وفي آخر فصل فيها: «ميناء على صفة نهر، يصب في بحر لا قرار له، سمن راسية، وطيور تحلق قريبا من صفحة الماء»<sup>1</sup>  
 وفي «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» نقرأ:  
 «أما مكان و زمان حدوث ذلك، فلا يستطيع تحديدهما بدقة أو بتقريبه حتى...»<sup>2</sup>.

ونقرأ:

«في مكان غير واضح المعالم، وفي زمان لم يتمكن من تحديده بالدقة اللازمة، إذ لم يكن هاك بهار ولا ليل، بل هاك لون رمادي غامق يشبه لون الأدخنة...»<sup>3</sup>

لتباين واضح، واضح تماما، ولا يملك إلا أن تتساءل من جديد: هل هو اختيار حكائي خالص متعلق تحديدا بالخلق النصي لأجواء النص من خلال نصي الحبر؟ أم للأمر صدى أعظم يتجاوز العادة الحكائية بوعي دلالي وحسولة أوسع؟.. بعبارة أخرى: أ هذا الاختيار مجرد تحليلية مبهمة أم انحراط فاعل في بقاء دلالة ورسالة النص؟ ومن يقرأ كتابات عبد الحميد العربي يعرف أنه مولع بالإصاءات الجمعية، وتتوزع الإشارات داخل النص بشكل مستمر. كما في الرقم 9 في «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك»:

(تسعة أبواب للمرأة- الساعة التاسعة في معصم أحدهم -النص 9999 - قطار التاسعة - ضم المجموعة لتسعة نصوص ١٠٠) ،  
 وكما في الاشتغال على النور والظلام مقابلين للمكان واللامكان في نصوص عديدة، ومتراصة مع الرؤية بالعين والرؤية بلا عين، إذ لا يمكن أن تكون المسألة مجرد صدفة خالصة، مثلما لا يمكن أن

<sup>1</sup> عبد الحميد العربي لا تحت رايها ولا نص رايها معنوت قر- ط١ - 2013  
<sup>2</sup> عبد الحميد العربي لا تحت رايها ولا نص رايها معنوت قر- ط١ - 2013  
<sup>3</sup> عبد الحميد العربي لا تحت رايها ولا نص رايها معنوت قر- ط١ - 2013



يكون التحلص من المكان محرّك نكايه في القضا القرآنية للكتابات  
السردية، واستعزاز. (وهذه فرصة ثانية)

حاء في نص «حبال» من «نعمه أنباء صغيرة تحدث»:  
«حين يصطبغ الظلام المكان بسواده..

سبضيء المصباح

(. .)

الآن، لن يتباطأ المصباح في قهر العتمة...

الآن،

لا يريد ضوءاً<sup>1</sup>

ثم في نص «ما لا أود أن أرى» من «لا أنت رأيت ولا نحن  
رأيناك» نقرأ المقطع التالي:

«... وكيف يمكن أن يراه في الظلام؟

كما لو أنك تريد أن تقول لي «إياه لا يرى رأي العين وإنما يرى  
رأي القلب».

وفي هذه الحالة أنا لست بليدا.<sup>2</sup>

تماماً كالصوفي حين يقول: «قد رُحِّي في الأنوار»، يكون قد  
أعلن نهاية الرؤية بالعين، واستقل إلى «الرؤية بالقلب»، رؤية لا مكان  
فيها شيء آخر غير الياض وعندما يصل العارف إليها يستولي عليه  
سلطان الحقيقة «حتى لم يشاهد من الأعيان لا عيباً ولا أثراً ولا  
رسماً ولا طملاً، يقال «حبيدك» إنه في عن الحق وبقي بالحق»

فهل يفقدنا مسار الصروح إلى تحطيم الحكاية ومكوناتها  
التقليدية إلى الاتصال بالنص الأعلى بالدهس وانقلب على غرار قول

1. عبد الحميد المرزوقي: حياء صغرة تحدثت - دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ط 1 2011. ص 58  
2. عبد الحميد المرزوقي: لا أنت رأيت ولا نحن رأيناك - ص 27



الثلاث للرؤية؛ فإذا استحصروا تعدد الممارسة الإبداعية فإن الحال هذه ليست غير نوارٍ بمعنى ما مع السير، الصوفي نحو الكشف، لال الخُيد «لا يبلغ العبد إلى حقيقة المعرفة، وصفاً، استوحيد حتى يمر المقامات والأحوال».

## 5- انفتاح العالم، وانفتاح الحكاية:

لعل اختيار الحكاية لدى «عبد الحميد العربي» للاستدلال عليها تأسيساً وانتقاداً لمفكر وثقافة الإنسان والعالم الآن هو حيرني لأن نفسه للرسالة الأبطأ، ونكها أيضاً الأعرق، لأن تغير الميادين بها وعبرها - وإن تأخر لأكثر من ألف ليلة بليلة أو تزيد - يكون أكثر تجدراً وتوصلاً في الآتي المرجحاً، لذا فرسان الرواة ليست بالتأكيد «رسائل يتعذر على سعاة البريد العثور على عناوينها». كما في بعض (الأوراق)¹.

والأكيد أن العالم الآن معتم، وأكيد أن العتمة ليست حارة راحة. فعلى مدى ثلاث آلاف سنة أمكن إحصاء زهاء مئتين واحدٍ وسبعين سنة سلام كانت تحسبها لشح حروب أو ردعها، مع إعلان دائم ومتواصل أما نأمل ونحب السلام «نكها لا تقدم على نفي الحراح من أحده كما يفعل من أحل الحرب» بتعبير «حول أسرار هولمز». وإن كانت الكلمة ليست ألماً أو جرحاً، إلا أنها بالحق تونظ الحراح وتؤلم. كتب العربي قبل أيام: «أكيد أن [الكسنة] لا تقتل. لا تخرج.. لا تسيل دماء. لا تصد المعتدي نكها مؤثراً تدخل، ترعرع الساكن... وأيضاً تؤرح لرمس الحرب.»

## قال السارد:

1- عبد الحميد العربي أكتوبر 2000 - منشورات مجموعة الحج في القصة القصيرة بالعرب - الدار البيضاء ط 1  
2000، ص 29

«أفلا...»

كل واحد من الاتجاه المقابل للآخر..

و كل واحد يحمل جرابا...

[...]

اقتربا ..

أخرج كل واحد يده...

كانت الرصاصة أسرع من كسرة الحيز...»<sup>1</sup>

إن لعنف اليومي الذي نعيشه اليوم هو نتاج «حصاري ال» لثقافة يتم توريثها في العالم، ويمتصها الجميع، ليس تحويلها -رغم أنف الهوية والأنسلاف- ورغم أنف الثقافة وأبدان- لإنتاج وإعادة إنتاج الرأسمال السائد، سوء بمعلق ردة الفعل المخصصة، أو بمسطق لتقليد والامتصاص. حتى صارت الرصاصة في كل مناطق العالم أسرع من كسرة الحجر في زمن تناسلت فيه السلطات والجمعيات والهيئات المعاصرة لعنف والمادية بالسلام والحوار ولألوان الحصراء؛ وفي زمن تندفق فيه المعاهدات والتوقعات واللقاءات من أجل الحوار والتواصل الحقيقي فيما يشبه إسهالا رمريا لحصارة مريضة يتحها كائن مريض لم يرق بعد لتعمير العالم.. كائن يعيش ازدواحا فكريا، وبالتالي ازدواحا وجوديا، فلا يشت على حال وكأنا «عبد النور» ومقابلته النائم على الدوام يتلازمان فيه.

به ازدواح العنف والسلام فيما وفي هذا العالم البشع.. وهو في الوقت الواحد يقظة الوحش والإنسان معا، ويقظة الدمار وإطلاق الشيد في لوحة لا يهمها في هذا العالم أحد، لوحة داك الذي «مكد، دون سابق تفكير، حطم مزهرتين، و صحن «طاووس»»

1- نفس، ص 25

ومرق صورتها، ركل بقدميه اللاشيء وهو يصرخ ملء حجرته [١٧] فجأة، توقف عن الركل والصراخ، [١٨] وخرج يسير على الرصيف، يغني بصوت خفيض، يداه داخل جيبه نقصان على الصراخ»

والصراخ الأقطع هو انتهاء القيمة وبقيها، ولعل من يحتاجه العالم بشكل أعمق هو بناء اسطرة اتحاه الإنسان كقيمة مفضلة وغير مسبقة. وهذه الباء لقيمة لا يأتي إلا من بيئات تناسس على الرموز وتعيد إنتاجه باستمرار... (والقيم المطلقة لا تخرج عن دوائر الرموز بالتأكيد)؛ ومن بين هذه البيئات، الاشتغال اللعوي كصناعة فكره تتحول عبر التراكم - من الرموز إلى الإنتاج المادي والسلوكي - إلى الاشتغال اللعوي في نهاية المطاف هو انتقال من مستوى الصعب الموت إلى مستوى إبدال القرارات (كما هو الحال عند شهربار)، ليعود هذا التعبير اكتشافا لذاك المولود الجديد في رحة السارد أو الساردة، هذا المولود الذي ليس في النهاية غير أنفسنا في الآخر كما يشبه السمر الذي قال عنه ابن عربي: «إنما هذه الأسرار كلها قنابر وجسور نسير عليها إلى ذواتنا وأنفسنا».

وإذا كان هاجس العرباوي غالباً «هو الكشف عن الوجه الخفي» كما قال عنه «محمد فري» في «الوجه والنقاع»، فإن إحدى شخصياته في «عري الكائن» تعلن: «أعيش في منتهى الوضوح مع جسدي ومعكم، لذا فإن أعري أمامكم»، والعري في نهاية المطاف ليس غير انكشاف، وإعلان، وإفتاح على الآخر وعلى العالم. وإذا كان عبد الحميد العرباوي - في استبيان أعدّه عبد الله المتقي - يقول: «عندما أكتب قصة قصيرة، أنتظر منها أن تحذف عني حرقه الأسئلة التي تؤرقني» فإن أسئلته المؤرقة هي بالتأكيد بعض من أسئلة عالم يعيشه انفعالا وتفاعلا؛ أسئلة يمكن اكتشافها



والتي تحدث عنها إدوارد سعيد في القول أن الأمم ذاتها «تشكك»  
من سرديات ومرويات» هي حكايات صارت لا تترك من التفاصيل  
الصغيرة شيئا، وصارت تدمر الداني والمهامشي مكانة كثر  
التاريخ- حتى صارت في الكثير من المحافل تثير الحديث عن  
علاقتها بالمصايب الكبرى والأسئلة الكونية والأساسية

وها نحن أمام سؤال مركزي ما حدود الداني وكيفي  
في الصوص؟ هل المادة الحكائية هي المحدد أم ما تثيره النص  
بالتوازي مع بينه البسيطة؟ يعني أليست كل المواد الأدبية فانية  
ومتحجرة للاشتعال ضمن الكوي إن عسا أو بشكل مصر، نه  
أليست صرخة محمود درويش الشهيرة «ارحمونا من هذا نجح  
انقلاب» إشارة إلى أن العديد من الصوص الحاملة للمصايب الأكبر  
من «الداني» لا تتم قراءتها إلا ضمن ما تثيره عاطفيا على حساب  
البنى الجمالية؟

فسحتر نص «الصحايا» نموذجاً لنقص القصير حد لعمراوي،  
ولندخل إليه محمدين بالأسئلة نفسها التي ترافق أي نص حامل  
لقصية، والقصية هنا -وإن كانت تثير في ذهني فلسطين بامتصط-  
فإنها في حدود مقول النص هي قصة العنف الشاذ الذي صار  
هذا الكائن الصغير الباطن يضعه ليه أخرى في سيرته غير السوية  
على الأرض، وهو عصف نجد صداه ليس في فلسطين وحدها [مع  
استنكارنا الشديد لما يحدث فيها الآن] إذ يتردد صدى العنف - مع  
اختلافات كثيرة- في العديد من المناطق في أفريقيا وآسيا، والعديد  
من المدن والأحياء بل والمدارس والمؤسسات في أوروبا وأمريكا .  
وبالتالي فتحن هنا أمام شأن كوني .  
يقول السارد:

«مخرجوا بلعبون بهنادق من بلاستيك،

تفرقوا، و كل واحد اختار له مكعبا..

آه، أسامة، هه عائد إلى لعب بجماعة، بندق، هو أن لعب  
من أمه شراء بندقية له..

فحاذ، أحسن بعهده بندقية تسقط على أمه من الخلف وحواسيها

بهذهه بإطلاق النار، ثم بأمره ألا يذهب، يرفع ويثبت بده حنف

رسمه كرهية، استهذه اللعبة فاستجاب منتسما لأه.. الطفل صاحب

السدية

دوت طلقة نار فخر صريعا...» (ص 24)

في نفس حكاية العنف، (بالضمان) يستحق حكاية العنف،

ويصير يتصه في ثلاث دوائر دائرة الجماعة هي العنف - دقة،

دائرة نسمة، ودائرة «شغل صاحب السوية» وخير - في

جميع الأحوال أمام محورين بحثان ثنائية أساسية على صعيد

(الطفل/العنف)

ولا شك أن الطفل بما هو «بادرة» مستقبل، يحصل كل مكونات

لآتي إليه العالم المرحا في النص، العالم الذي تم صممه حلامه

باحتها محاصر، لهذا فالنص يشتمل أيضا وفق منطق رمي غير ثابت،

فانطلق الذي هو «الآن» و«الآتي» في الوقت نفسه رسمه رسمه

بانقار أرحوحة الأرملة في النص، في توارن (10) أفعل المصاعبي و9

للمصارع، أي أن حكاية النص من جهة الرمز هي حكاية تعف

في منتصف الانتساب فلا تنتمي بالمطلق لزم من معين.

ولنعد «للدوائر النص»...

السارد يسلط الضوء على «فاعل» واحد، فعرف اسمه، فيما

الآخرون براهم يتحركون دون أدنى وصف لهم يقربا أو يقر بهم ما،



وإن كان اختصار اسم «السمعة» تحديداً، وقد حمل هذا المعنى المصطلح  
بالصنف يشير في اللغة ما يجري في عهد منذ 2001، لا أناس  
أولئك أية فائدة، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بمسألة الخلق  
المعنى هذه السمعة، وهو من لا يهتم بخلق السمعة  
على أي حال، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بخلق السمعة  
والخلق المعنى بخلق السمعة

وإن كان اختصار اسم «السمعة» تحديداً، وقد حمل هذا المعنى المصطلح  
بالصنف يشير في اللغة ما يجري في عهد منذ 2001، لا أناس  
أولئك أية فائدة، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بمسألة الخلق  
المعنى هذه السمعة، وهو من لا يهتم بخلق السمعة  
على أي حال، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بخلق السمعة  
والخلق المعنى بخلق السمعة

وإن كان اختصار اسم «السمعة» تحديداً، وقد حمل هذا المعنى المصطلح  
بالصنف يشير في اللغة ما يجري في عهد منذ 2001، لا أناس  
أولئك أية فائدة، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بمسألة الخلق  
المعنى هذه السمعة، وهو من لا يهتم بخلق السمعة  
على أي حال، فكل واحد من هؤلاء لا يهتم بخلق السمعة  
والخلق المعنى بخلق السمعة

مع محطته، لأنه منه، التفاعل الذي يمثل بحق خلاصة الواحد  
الاجتماعي لعدد داخل العالم وداخل المجتمع؛ هذا لكثير الأخلاقي  
الذي هو الآن أي في الصبح المصارع- يركع، بثبت يديه، بفعل  
عدد من التعبيرات المجتمعية والدهشة

إن التحولات التي يستشعرها المجتمع في اتجاه الأسوأ داخل  
العالم، هي تحولات تهيأ لها سكان العالم منذ مئات عديدة، منذ  
قاييل، ومنذ هولوكو، ومنذ زهير الذي قال «ومن لا يفهم الناس  
بصده»، ومنذ أزمة حلت إني الآن وإلى الملحظة التي يعيشها الله  
ولعن اليهودي لعصف الذي استعد له سكان الأرض في دواحيهم  
قد نبأ به «موت الإنسان فيها» منذ زمان. لذا فإن «أسماء» في  
النص «حر» (في الماضي) حتى قبل أن يرى ويحس... إذن خسر  
الأخلاقي قبل البدء، وقتل (بدن أكل) يوم قتل الضوء الأبيض (بدن  
الطور الأبيض).

ويحلص في النهاية إلى عالم الصعل ندي بحمل السدقة، وهو  
عالم «مصارع»، لأنه عالم، شأنه التهديد والأمر، وما يستتبع ذلك  
من العنف والصراع والقتل. (يهدد، يأمر)

لعل سمي العنف وصيحه من العنف مع الذات إلى العنف الأجنبي  
والمدرسي والمؤسسي حتى العنف الدولي السياسي والاقتصادي  
وغيرهما. هي تحليلات عديدة «لمركزية»، مركبة تقيس انحصار  
ولشهود بمسافة الابتعاد التي يرسمها الآخر، وهو النهج الذي  
بأصلت وتناصل صده العديد من التوجهات الفكرية والدبية مؤسسة  
أو غير مؤسسة، لكن...

ما علاقة الأطفال بكل هذا العنف؟

يثير التربويون العديد من الكلام حول التعلم بالمحاكاة، وهو

تعلم يعيد إنتاج الأساطير الثقافية ويستثمره. وعلى قريته «عمر»  
 عدد أي مجتمع يحيل إلى قرية سيوت السلفية نجد مجتمع  
 من مطور الانعكاس الذي يشتغل به ويتأسس لعصب. وفي كبر  
 الجماعة الأولى «بلعوب» بصادق من بلاستيكت. وفيها هي صورة  
 المعكوسة ليس فقط لمجتمع عفيف محارب. بل يوجد هو لأمر.  
 مجتمع ينسخ «رعاة البقر».. فراعبي البقر لا يتدرب سلاحه. بل  
 لأنه يحشى عدوا بالتحديد بل لكي يبحث عن العدو في الصحراء.  
 وبالتالي فهو يصفى الرصاص أولا، ثم يعرف اقتبال لاحت. وفي نفس  
 و «الطفل صاحب السدفة» له ير وجه «سامة». لماذا؟ يسأله  
 لأنه لا يبحث عن عدو محدد الملامح.

وما أتوقف من أجل مقارنة أخرى، وجماعته الأولى وعصر  
 صاحب السدفة يصهرون في صورة النص وبعد البدء محبب  
 بصادقهم، ثم لا يتحلون عنها، بالمقابل فأسامة يتقبل سولو على  
 مستوى الرغبة- من انعدام السدفة إلى إرادة املاكها. وفي انصريف  
 حر صريعا، ثم إنه هو الوحيد الذي له علاقة بالانصريف نحو جهة معينة  
 «الأم»، إذ الجماعة «تفرقت» أي لا طريق محدد لها، فيما صاحب  
 السدفة يظهر فجأة كأنه بيت من مكانه ولم يأت من جهة معينة.  
 ولسجل أنا هنا أمام ثقافتين متقابلتين، ثقافة الكوروي، وثقافة  
 هذا الذي له علاقة بالطريق والرحيل. هذا «السدياد».

الأول يبحث عن عدو فيما الثاني يتواصل ويخلق الحضور..  
 لكن المثير والفوي في النص نقطتان الأولى أن السدياد يموت، وهو  
 موت للارتحال، أي لفكرة «الاختلاف»، فالرحيل يستثمر بالتأكيد  
 اختلاف المصائد والأمكنة وما يليهما. والثانية أن لثقافة الكوروي

قدرة أكبر بلامتنقاص، فأسامه استهوتته ندى وألعابها وألعابها  
وهنا يبدو أن حمولة النص وصلت.

ولنعد، -وهي عودة أخيرة- إلى بداية هذا الجزء. لأقول ب. هذه  
الصيغة الترميزية المصغرة صدرت تحكي التاريخ نفسه، وصارت تأخذ  
بمكان الذي استأثر به التاريخ، لكنها بعضا السارد المسحوب صدرت  
في المصغرة المصغرة تحلظ اليومي بالتاريخي، والداعي بالعام، هي  
كشكوك لغوي غير متيسر للجميع يعري العالم وأهله، ويعري المصغرة  
الأساسية التي ما تزال تبصر، لبصعها في دائرة الضوء، ويمنع على  
لأني والسامي في دواتنا وفي المشرق الإسلامي.

## 2- حكاية الرؤيا:

### 2-1- الرؤيا واللاتهائي هي «قط شرودنجر» لحسن بقال

باستمرار جميل يختار (حسن البقال) دعوتنا إلى عوالم سرديه تحيية بعوان عار تماما وشفاف لأبعد حد «قط شرودنجر» وعوان فرعي صغير: «قصص»؛ فيحرر بطريقة هي القرباء عوة وبصلابة ومفارقة قاسية كي نغير تحم الحدود وتدخل دوائر التحيل الحكائي، أو يحرر بصوصا حمالية - تراهن على الإحفاء والمحادنة والومضي - كي تعبر الباب نحو صراحة وانكشاف القرباء.

وهذا «العبور» من [أ إلى] دائرة مقابلة هو بمعنى ما فعل حوار وانرياح، وتكسير وهو في الآن نفسه رهان وبسمة كل إبداع لكنه ها بجمولة أكبر ووعي في ووجودي معا سجد «البقال» يسعى من خلال 76 نصا إلى الاشتغال على تقاطع الدائرتين، وإلى الالتباس في الحدود، وإلى اللابيض. تماما كما في الحلم الشهير للحكيم الصيني حيث التحول من «تشوايع تسو» إلى فراشة أو من فراشة إلى «تشوايع تسو» ليس غير دلالة على أن «كل شيء هو كل شيء آخر»<sup>1</sup>، هو الوعي المطلق، وتحرير الشك والقلق، وهو في نهاية المطاف مساهمة الأثمة.

الأعمال التراثية التي تتحد «الحلم» مادة لها تسمي نفسها «تفسير»، والتفسير بشكل ما امتداد للأصل، وتمطيط، وكشف

1- حسن البقال - قط شرودنجر (قصص) - مطبعة بروفان - مكناس (د ت)



في ذلك الوقت الذي «حان» (ص 77)، واستطاع حتى أن يمس  
إضاءات قسيحة لل...

## 1- غمور

تعد منما بحكي حاك كوكبو في «أسرته الرئيس» لغة  
حب في يكتمل من مدكه وشباب ثوري ماضى بمسكنة منه  
«ببلاش» استطاع المصاحف حادها ليقسده، كنه في فيها  
حبيبه ورب في صورة حبسها روحها الذي فقدته في جبه دمه.  
فتعند بعصبيها، وتحتوت الملكة إلى ثورية ماضيه، وحتي  
الماضى إلى ماضى للملكية، فيما الرقابة لا تقبل أن يكتمل  
التملق فتقتلها.

الحكاية هي سيرة عبور بين دائرتين، والنقل العسير لمستحضر  
الذي يقصى لموت هو السيرة نفسها التي تعرضها حكايات «الغ  
شروء» في ومضات بالغة التكيف والإدهاش، بصير فيه حده  
النقل بين عالمين أو أكثر معبراً للموت، للأحرقة، وللمجاعة، تعد  
كبرأس الذي يتقل بين البدوية في حلمها وأطوبيو تدركي في  
أحلامه وختم آدم.. (ص 5) بحيث يعدو هذا الانتهاك المتدي  
لشرايق أحلام الآخرين عداها يعيشه السارد برأس صارت «بحجم  
شاحنة يسما باقي الحسد يتدلى منه كثرلول تاف»، فيما الحمة لا  
يتوقف حلم العبور ونتمني شهوته في الانتقال المتبادل بين شخص  
في بلدة النورماندي الذي يحلم برؤية المغرب مفتوحاً بالشخص  
وصياد الشعاعين، هذا الأخير الذي يقع في هامش ما يصمي النفس «ال  
يعبر المتوسط إلى بلدة بالنورماندي» (ص 6)، وبالتالي يجمعهما  
حلم ويهرقهما في الآن نفسه، في مفارقة ذكية سعيدي إتاحها نص  
«حلوة» (ص 22) حيث الوساداتان من غير الروحين تتراوحان،

وتتفرقان في حضرة الروحانيين.

فإذا كانت المجموعه محدثه في البحث عن بداية العه  
عالمين فإنها تصاحبه بأفكار تدعى في العه  
بقسوة، في رسالة بالغة التشهير تُدين الـ

## 2- التشبيه

وحسب ما نقله عن الكاتب «دوانت» أن  
أو نسخاً معشلة داخل حاسوب عملاق، فإنها كانت تسعى لإثبات  
برهني يكون خارج حدود أو واحد، وقد حسمت في ذلك  
«حيده محض ماء» مستند إلى برث ديني وهذه مجموعه «ف  
شرودينجر» ترسم العالمين كدائرتين متجاورتين متاخمتين بينهما  
ونسحب بصفة العبور بشرط دقيق وحاسم، وبوعي مع

في قصة نص «الطوارئ» يقول مُحاور السرد  
نت الآن في نسخة مكررة من العالم نسخة مدونة حصرية  
(ص 18) وكأنما هو صوت «فراث تيدر» يبحث عما أصبح منه  
حتى نحاسوب المصمم العملاق، وعلى السطح التي يشهد فيه  
سبح لا يمكن أن تحتد لأكثر من دائرة واحدة محدثة سند تعد  
بإحداها وإنتاج شبيهها إلى ما لا نهاية؛ مثل امرأة تعد شبيهها في عمر  
والملامح والحركات وكل شيء، فتحدثان في بعضهما و«سحرهما  
في فردشة بدون نهاية» (ص 26).

وكما برميسوس، فإن الحلول في الشيء، وفي المعشوق لا  
بفصي سوى للقضاء، وللهاية، وللحظ الواحد الذي يعنى بالشيء  
الذي ليس غير «السحة الحظ» هو إعطاف وانكسار وموت.  
وتعويذة السحة التي (نُسخت) إحدى كلماتها جمعت «مفعولها



يطل جدران العرفة بدلاً من بيت الحيران، [فكانت] تصبى في  
بروع حميمي إلى الاحتضان وكأن آخرها واسميتها آلاف القلوب  
الداخضة» (ص 20).

إن أي ارتباط حدّ التطّيع بدائرة دون أخرى هو إغلام ومغص  
في الواحد المتورد، وهو بصيغة ما حصاراً للدّات في المحال العسر  
إلى آخر رتبه تحطها لسدّ كل معاد (ص 19). فيما بالمقابل تحتل  
الأصومة بالتعدد، والتثقل واللاثات، في سادح تمثل بطاقة «معبّر  
نحو الممتد، ونحو المسموح، ونحو...

### 3- اللاهائي

#### نقول الحكاية:

«قبل أن يموت، أوصى بأن يأخذو جثته إلى مدينة «باريس».  
هناك تُحرق الجثث تحت رعاية إلهة «نوح» المقدّس لتعص من  
الحلول في أجساد أخرى، وتذهب رأساً إلى الجنة.

كانت باريس بعيدة جداً

فتركوه للجهنم»

الحلول الذي ليس غير دائرة لانهي، تنكر، ولا تتوقف مثل  
عفاء، هذا اللاهائي الذي تنصّره المجموعة في عدد من النصوص  
(انتقام، ذاكرة القسط، المتني، بسوا...) حيث لا يتوقف الحظ عند  
الشبه والمماثل، وحيث الفعل المستمر للوجود والاختلاف في  
نفس الوقت.

«لا عزاء للمفقر» يصير عواماً لا يوحّه ولا يؤطر الص. بقدر  
ما يعدو خلاصه مفادها أن ما لا ينخرط في الدائرة «فقير» وما لا  
يُصاغف فقير، وما لا يتكرر تركه الجماعة للجهنم، فيما يكون  
إبقاء الحمل وحظه سبياً في دوران الأرض بعد أن كانت مسطحة،

والقصة «الحميدة» مرة، و«الحميدة جدا» مرة ثانية، و«بريئة جدا» مرة ثالثة بسفر الكائنات جميعها عندها وعندها لأرض شعف تنف على نفسها «كأن لا يصل القصة أب إلى حافيتها» (ص 10) وبك رسالة المجموعه داهيا، الحور الواحد احمد لا يقضي غير محب والاسحر، فما ال ترى دور ملوؤه الحب ولا شيء ويرعدو الأرض لا يهتد، لا يحرم حافها، ولا تجانب، فإن العطفه نص صغير مرتبطه بالعدد ومضاعفه لعالم كما في «أ

ولآحرون» (ص 11) و«المسي (ص 12)، وهما يقابلان حب بعضهما وبك حرة فد الواحد وكبت واسمات، ومدح صريح للحوال الذي تمثل الفراشة سودحه المشاي والحمين، حب «أ اللات وهم والحوال اسمة الوحيدة والحقيقه لميحوذت» (ص 40)، وكأننا اعالم يسي فقرته المصينة على التحول في مدح «الحواء الهابطة إلى الأرض وهيرقليطس المرتني في لقاء جكر، وكافكا المتحول إلى حشرة، وطبعا الحشرة المتحوّلة بعد حين إلى فراشه» (ص 40)، الفراشة التي ترتقي بهشاشتها لتصير بقوة المستد اللانهائي في مدح واحتمال ها وهناك حيث «ملايين ملايين من الفراشات نوغر إبيها الرب أن تحلّ بالبلدة لتجعل منها

#### 4- قصيدة ملونة

في قمة الانصباب والإشارة والهاء يبدع الفاظ «حسن العالي» بصورته محذرا من ضلّ «الحد الأول في شجرة الأنساب» (ص 2) يهمل من إرث إبداعه وقرني واسعين «ويرو للآتي»، في انصار الحكاية. حكاية نبي بصورها قصيرة وقصيرة جدا، استطاع بها الكاتب أن يشدنا إليها بقوة موقنا أن الأفق الواسع الذي ترسمه الحكاية والحكايات بترتيب ذكي داخل الأصمومة ليس غير موال

آمر لفصيلة تنصت إليها مشدودين إلى الإيعال في شايها؛ ولا يريد  
«عن أنحط أكثر في الرمال المتحركة لقصته / وانقصه» (مرف).

## 2\_2- الرؤيا ووهم النفس في «فعلات في يد الهواء» لعز الدين الماعزي

يحكي الماعزي في «فعلات في يد الهواء» قصة رجل يدعى «الحسين» هو  
رجل من طائفة «الحمصيين» (الذين هم من طائفة «الحمصيين»)  
بدأت حياته في نفس حالته (أي في نفس الحالة التي كانت عليها  
عند الصبي عمره ثلاثين سنة) ولا يرى بعدها الأحلام، وبعد أن لعبه  
كلها في حمله» [أوبانيشاد براشنا]<sup>1</sup>.

والكتاب «فعلات في يد الهواء» يصف في الأشغال على  
حده و يفتح بوابة على «الأحلام في شكل كويش أي أنه يفتح  
«تدوينه حياة و وهمية الحقيقة»، ويوصل «بأبصر في العودة إلى  
معدن» و «ما فيها غير المتحققة واقعية»<sup>2</sup>. وفيه يتحدث من الحلم  
إلى نهاية النفس حيث العيش كلها، وكأنه يصحب إلى بعد من  
الحكي نفسه... إلى اليقظة.

في حين «النهاية حياة» يربط الكاتب قصصاً قصيرة جداً في  
تفسيره يؤيدها بتفديده ومقال، ويفتح كلاهما نافذة يريح الحكي  
داخل المجموعة

لبيد رميها يصع أصمها على اشتغال الكاتب على الحلم  
وحسب الكتابة في «عارة فيه» [ص 7]، فيما الكاتب يصع سطر  
نوصيف قاس وعميق للفصاة القصيرة جداً كقص «عارة وسحيف»

<sup>1</sup> - الماعزي، عز الدين، «فعلات في يد الهواء» مطبعة مطر، 2009

<sup>2</sup> - عز الدين الماعزي، «فعلات في يد الهواء» مطبعة مطر، 2009

<sup>3</sup> - علية محمود، «حياة بين الحلم والواقع» موقع «المنظومة»

<sup>4</sup> - علية محمود، «فعلات في يد الهواء» موقع مطر، 2009

يدفعنا إلى الدهشة الموجعة [ص70].

ولأنني قارئ غير مهذب، ولا مكثرت بالترتيب الحماني والتبني  
الذي يحاره أيُّ كاتب لتصفيف أصمومته، فإنني بعثت كل شيء  
في «القبلاّت» وقرأت الحاتمة قبل لتقديم، واحترت النصوص بعين  
معصتي. ووجدتني في قمة «لعي لمرائي» مستناراً لأقصى حد  
من الجنون والعشق.

نصوص «على مقاس السنتيمتر» تصل في الوقت الأسبوعاً  
عكس حلم الرعيم الذي فقد البوصلة وصار «غير صالح لساعة».  
تصل بموة بحيث تشبه «صوت ارتطام شيء بشيء ثقيل» كي تررر  
كل رعاة ومرجع، فتعبث وتبقر وتلعب ثم تعصر العالم أجمع كي  
يصير في حجم ظرف البريد [ص10].

هو إذن عبور من عمق العري ولسحافة إلى قصف في مي  
غارة موحدة لليرك الراكدة؛ غارة تحق من العبث بالحرج التي  
والاجتماعي والسياسي والثقافي مساحة أوسع للدهشة عبر مستويات  
متراپطين:

• نفي المرجع  
• ادمان التجاور

\*\*\*

في ذاكرة الأوبة الثقافية، كان لشعراء والعقهاء والعاصون وسعاد  
يوصون تلامذتهم داخل أعماد وإطارات ثقافية للاحتذاء قبل المحطي  
كما في وصية (والبة بن الحباب) في حفظ الألف بيت وسبها،  
ههل هي في العمق استمرار للمؤسسة أم تجاور ضروري للمك  
والفعل الإنساني - ليس هي الكتابة وحدها ولكن في كل الشؤنة  
كي يصنف في دائرة الإبداع؟



الهندي القديم.

إن القصة المعصرة جدا عند الماعري أشبه «برصاصة» محرق،  
تلهب، تعال لأنها لا تثبت في مكان، ولأنها لا تصير مرجحا  
فالمصاصة التي يوطرها البروار لا تطلق، لكن انتقالها و غوصها  
هم أدوات حرفتها واشتغالها واستمرارها [ص 24]، ورغم بساطتها  
وانتشارها وحمرة الكثيرين إبيها لأنها صارت حبة الجمع مما برز  
«حراما» في دوائر ثقافية عديدة [ص 34]، وتلك رسا أكثر  
صفاتها قوة وأصمى لاستمرارها حرج «المؤسسة».

### 3- حكاية نقد الحكاية:

#### الحجاج والدوائر في «دموع فراشة» لحميد ركاطة

من بعد «حميد ركاطة» - في مجموعته القصصية القصيرة  
«أزلي» وثقت به كتاباته النقدية ومتابعاته وحواراته مع يكن حجاج  
سيرة تمت أبعده الرينة لنقد مد العارسي والعقاد والمسورة  
من (إحمر نسمي نصح مساحة تطبيق يدعي لرؤى النصية في  
كديهم نقدية فيحربوا على القراءة بحدرة، القراءة في حقل  
نعمه ومساحة ألعار تتجاوز المواد الحكائية للنصوص إلى بناء الفكر  
النقدى والوعي بالممارسة الأدبية.

حين قرأت خبر إصدار «دموع فراشة» ربطت العنوان بالقصص  
النصيرة جدا، وتلذذت بتشبيه النصوص - ليس بالفراشات، ولكن  
بدموعها إمعانا في الصغر والدقة والتأثير، وتذكرت قول درويش  
أثر الفراشة لا تُرى

أثر الفراشة لا يزول...

وحين بدأت أقرأ الكتاب، كانت تلزميني عشرون صفحة لأصل  
إلى نص «دموع فراشة». وكان يلزمي التخلي عن احتمالاتي لأسي  
أنهم نص مختلف وعميق.. أعشق مي بكثير. نص يسي على  
خط أحمر «غير تاريخ البشرية»، الخط الذي يرسم بوابة التجاور  
باستمرار ذلك الفعل الذي يليه الإبداع، ويصنع منه المبدعون



ربطات العنق.

وحدثني أنوف وأعوذ لترتيب القراءة والأوراق من أول مصر حيث الجدة تتلذذ باحتراق العراشات، إلى آخر حرف حيث «عبد الله المتقي» يقف ليهمس في أذن القارئ «حصات حميد ركاطة بيصات صغيرة جدا، حاول فقسها، وسيخرج لك منها العجس العجيب».

وهي دعوة لإعادة القراءة بحسابات مختلفة، من الاحتراق إلى الفقس من جديد لعراشات عديدة.

### الدمع والجفاح

«دموع فراشة» هي بقايا احتراق وطن، الوطن الذي سكن داخل حميد ركاطة ورحل إليها عبر أحاس عديدة (من الشعر إلى المسرح إلى النقد إلى السرد) التي لم تكن في محلها - بالنظر إلى تاريخ الشعر الورقي لدى الكاتب - غير «أشكال إبداعية» - باستعارة من الحلاح - تحتاج لتراكم إبداعي ورسمي لتصير (صية إشراق)³ تدخل العالم الآخر، العالم الذي يصحبها تحولا ملح في لحظة إشراق لتشوايع تسو⁴ لتفصل وتتكدس في حبة طائفة صغيرة اسمها «فراشة»، ستتحوّل بدورها عند الضوء إلى منسج أكبر وأمداد في عالم آخر تاركة أثرا ما قد يكون رمادا أو صدى رقيقة أو قطرة دمع... مثل فراشة القشدي في نكهة الشهير⁵، فراشة الوجوديين

1. حميد ركاطة - دموع فراشة، فصوص قصير، ج 1 - عن دار الفنون، 2010.
2. الأشكال هي العراشات التي بقيت في الصلاة بعد أن دخل الضوء في النار فاصطارت دموعا.
3. يعني أنس المبراني العرش الأدنى الذي نمرق «منه الأشراف».
4. في الجسم الشهير ترى تشويح سوا أنه تحول إلى فراشة، وليس الصالح لم يمت بل هو يتحول إلى فراشة.
5. يقول القشدي في الفرائد: «كلنا سقطت في الأرض محزنة» - حدثت كما في داعي مرعا جيرا - حتى تعود إليه وهو يحسوها - وباطل هي وهو الحق قد ظهر.

والامتداد والدوام.

و«دموع فراشه» أيضا استطاعت أن تعبر خطا ما يفصل بين  
وحدودين تشد سيرا جديدا من أول «احتراق» سنه الحكاية وأسنه  
عالم الحديقه التي وصفها الحد، إلى آخر حكاية في حديقته يفتح  
فيها - الدعب في مضاربات لا تسهي - لأحبال لاسمه مع أفراد من  
شرطة الآداب.<sup>2</sup>

هل من الصدفة البحة أن توظف الحديقة مجموعة صنعت في  
عربها «فراشة»؟ أليس في الأمر شيء مفقود ومضمر وغائب هو  
«الكتابة الأصلية»؟

لشكل النهائي هو اختيار من ضمن اختيارات عديدة لدى الكاتب  
غريب الصوص قرني، وبه يصنع الفراشة في بقعة صوء، لتصبح  
الصوص «فراشات دامعة تكمن في المارب التحتية للصوص  
وبها العميقة» [حسن بقاني]. وهو ربط جميل بين الفراشات  
والصوص لم تناوله القراءات السابقة إلا ضمن المقارنة مع المراحل  
التكوينية العامة في تاريخ القصة القصيرة جدا [نور الدين فيلالتي].  
فيما أن الفراشة - في تاريخها العرفاني - تفتح بوابة لتجاوز المواد  
الحكاية داخل المجموعة نحو محركات تركيبية لاشتغال فكري  
ونفدي لدى الكاتب على عدد من الصوص العربية عموما، والإبداع  
السردي القصصي تحديدا.

يفتني العالم في التاريخ والمكر والجمال أثر السحابة، من عارصات  
الأرباء إلى الآنة إلى النص النصي الذي صارت اليرقات الذهبية لمكر  
الإصمار والافتصاب فيه تفقس فراشات دقيقية وكثيرة وملونة بالهايكو  
وبشدة وسائل الحوال والفق ح وغيرها. وهاهي الأخيرة تبني

<sup>1</sup> من مذكرات طفل حزين - دموع فراشة، ص

<sup>2</sup> نص «أسماء الحديقة» - دموع فراشة، ص

صروحها من إصرار قوي استقطب إلى حاسب نكتاب عدد كبير من الدارسين والنقاد، فأثبت الزمن أن اختيار الإطلال على العالم من ثقب الباب لم يكن نزوة إبداعية عابرة، وإنما هو اختيار أسسه التوجه النكوبي نحو «التقريب» ونحو «السحافة»، فإذا كانت العين «لا تراه» مسمرة إلى ثقب اللعبة في سهو<sup>1</sup> وبدعشة كبيرة فلأنها ببساطة استطاعت قلب العالم لحدوثه وصيغتي أي تحول سواء في التناول والانتقاط أو في التقديم والتأخير بمرور «قوة مقاومة» مثل حارس معبد أو هيكل أو شرطة آداب في حديقة<sup>2</sup>؛ الشرطة التي ليست إلا وحها بشعا بألوان قائمة يرسمه طفل ويصحك لأنها لا تكف عن مضايقته بأساليبها<sup>3</sup>.

وتصر الق ق ح أن تظل حنسا منفتحا بأي الانصباط الشرطي أو حارس معبد، فلا تثبت صمم دائرة بصرية ما المحاولات العديدة لتشكيل ملامحها لم تكن غير وقعت في محطات استراحة برصد سمات عامة فيما يشبه لقطة ثابتة لوصف إنتاج فترة، سرعان ما تتحول وتتجاوز ليحد حراس المعبد والشرطة والباحثون عن الملامح «أبواب مارلهم خبعت، وبوافدها أصبحت شبائك للفرحة المفتوحة»<sup>4</sup>.

ومن غير بوافد ولا أبواب صارت المساحة تنبع، وأصحي الامتداد ثورة، وشمحت الثورة قبل أن تستوي الآن بحيث «لم يتبق من معالمها سوى بحر فسيح للفرق»<sup>5</sup>، بحر جذب كتابا كثيرا وهوايات وجنونا معتدا حتى أبنا صربا «لا يحد مكانا لفرقا جميعا»<sup>6</sup>، وهو من جهة تراكم يبيي الجسد القصصي القصير جدا.

1- دموع غرشة، ص 69

2- دموع غرشة، ص 106

3- دموع غرشة، ص 93

4- دموع غرشة، ص 16

5- دموع غرشة، ص 12

6- دموع غرشة، ص 9

والذي ما يرل يُنظر إليه بعين الاستسهال حتى عدا كل من «حمل  
كرومة من صحف مستعمه وبضع صفحات من الكلمات المسهمة  
بتروحه [إليها]»<sup>1</sup>، فيما يعلن المبدع/القائد أن هذا بالضرورة بطل  
«حرف الستار» وتنتهي، فيما يصح مفاعلا للاستسهال هو التعمد  
بعيدة التحريب، والذي سبطل مستمرا كعُرف العراوات المتشاملة بلا  
نهاية بحثا عن امثال والموذج الذي يتعمس على الدوام لأن حومة  
السرد «لن تستطيع الوصول إلى بعمه واحدة من ألحان المثقف  
[امثال]»<sup>2</sup> وتلك سمة الحياة في كل من  
الأكيد في رؤية حميد ركحة أن القصة لقصيرة جدا متطل أوما  
يقتر بويتعد، وبحتهد كاتب لترويضها فتأبي. ولا يقبل «فهو  
طل وهو متظل دوما فراشة»<sup>4</sup>.

### أثر الفراشة

«حقيقة حاح فراشة في الهواء قد نسب عصارا بصرب منطقة  
ما من العالم»  
المسألة هنا تشبه السير معكوسا بالنظر إلى حلم تشوانغ تسو، إن  
قوة ما بالغة التأثير - في لحظة استنارة - تكادست متحولة إلى فراشة،  
ليعا يمثل الصوء الحارق خط العبور بحو وجود آخر محلف ومفتح  
بلا نهاية، ماذا لو لم نعره الفراشة وعكست خط المسير؟  
إنه انفجار الكبسولة البالغة الكثيف... لا يُرى، ولكنه لا يرول.

«أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يرول

1- دمع فرشة، ص 15

2- دمع فرشة، ص 43

3- دمع فرشة، ص 23

4- دمع فراشة، ص 57

هو مثل أغنية تحاول  
أن تقول وتكتفي  
بالافتباس من الطلال  
ولا تقول»<sup>1</sup>

وأصمومة «دموع فراشة» لا تقول، فهي كبسولة نقدية، إنها حبة  
بين وجودين لأنها ببساطة «بيات نقدي يرفقات إبد حبه عديده»<sup>2</sup> فهي  
تظلماتها من خلالصوص سردية موعلة الكثرة، مدونات تحبه  
يرقات تحمل بيضات بالغة الإصغار، ومهبة لأعجار دلالي ولعوي  
ومكري كاصغار فراشة عكست حظ المصير..

أنهد، لحد يتيس السرد والنقد داخل الكتاب؟ أم هو سر  
الفراشة ولأعيب الكتابة والتباس البيان ولعرفان؟ وهل الألبس  
سعة النص أم استيهامات القارئ؟

بعبارة أخرى أ «دموع فراشة» نقد أدبي تشكل في حكايات،  
هو حكايات تشكلت في النقد؟

الحقيقة أن الحدود هنا صارت تشكل إغراء مميرا لا يموه  
الأصل أصلا ولا الفرع فرعاً، وحيث الكاتب ولشصوص مرء  
«يعرقون من الصلحك أو من البكاء، أو من الحسرة»<sup>3</sup> وحيث الكاتب  
يقتل الشصوص بطلقة واحدة والشصوص تنف غوياتها حول عتفه،  
فيما القارئ «يصدى وحكاياتنا السارفة حتى الموت»<sup>4</sup>

فمن يامر الرمام يقينا؟ ومن يمارس الفعل والقتل ويخلق لكل  
شيء؟

1- محمود درويش - أثر الفراشة، ص 132 - يامن الرس للكتب والنشر  
2- دموع فراشة، ص 5  
3- دموع فراشة، ص 9  
4- دموع فراشة، ص 132

نمة ها هي للأصل وهي للمركز وهي للفاعل وبالمقابل هي  
 بدو القص، وهو بالتالي تلاشي الحدود بين الأحرار فيما يشبه وحدة  
 كوبة نصير فيها التعدد تحليلات للواحد المفترض كأصل. هذا  
 السحلي لدي ليس تطابق صور بقدر ما هو دفع آخر وهي للثبات،  
 أي أنه دسومة وجود وليس تكرار وجود، يعدو فيه السعي والقتل هو  
 بدء الدورة وهو «الفعل». مثل فراشة للفتشبيدي في رؤيته المميرة  
 في التحول، والتي نسي على فهم عرفاني يتجاوز النساء في التوحيد  
 إلى البقاء الدائري الدائم

### الدائرة والدائري

قدم ركاسة مجموعته لقصصية في حوار مشور بكونها (صرحة  
 ضد الموت الذي يسكن حبر الكتائب وياض أوراقه)، فهي صريحة  
 لأنها ببساطة إعلان للرفض، فإذ كانت تناسس على بنية السعي في  
 أحد محاورها فإنها بدلت رفض لقيم محتسمة وعقائد ورؤى قدمت  
 معها كمحطات تمررها العلاقات الأساسية والتفاعلات الحصارية  
 في العالم (العقر، الحياة، المفاق، الفراغ السياسي والديني،  
 الإرهاب، الانكسار الثقافي والقيمي...)

ولأنها ضد الموت، فإنها موت للموت نفسه، وقتل للقتل، أي أنها  
 إيمان في القسوة بلا رحمة، ونكاية في لعين والقلب والدمع فمن  
 أين تأتيها الفراشة والحديقة والربيع؟ وهل تتوقف الفراشة عن كونها  
 مجرد فراشة ويحتلظ اللون فيها والربيع والبهجة بالدمع وسحيرة الحر؟  
 لابد أن يشير إلى كون تقارب حضور الدمع في المجموعة (7)

مرات) والفراشة (6 مرات) لم يشمع للفراشة من أجل حضور أيقوني

يكون من غريب: «كل ماء لا يطفي نداء لا يحرق عبيد» والنداء الذي هو سسفة من التحولات الإلهية هو السسقة  
 منه «كل سسقة عنها ابتداء ظهور صورة من سسقة الوجوه واختفاء صورة أخرى»



#### 4- جسد الحكاية (1):

##### الصوت والصمت:

4-1- الاملاء في «حكايات مسندركة بهوامش الحلم»

لمحمد مهدي السقال

ما الذي يوقف تدفق الحكاية؟

يكس داخل أي عمل سردي تواطؤ أو تعاهد مصرع لإيقاف  
الشيء عند نقطة محددة؟ أم أن الكاتب -مثل القارئ تماما- يعتمد  
تعميق الشيء لتعميقه وتقليصه وفق تسليط محدد سواء أو تحديث  
لحفا يشبه فراش بروكست في الأسطورة؟ ثم كيف يشكل السارد  
حرف الحكيم؟ أين يقف الشيء حين يصرق القارئ والراوي، ومن  
سهما يلزم فيصاحبه؟

بدرج جسد الحكاية ضمن البناء السردية بمادة الحكائية من  
جهة، وضمن البناء الدعوي للشيء من جهة ثانية، دون استطراد في  
تكسير الخط الرسمي المصطنقي فإذا كانت الحكاية تتشكل من أربعة  
أجزاء حكائية مثلا، فإن ترتيبها وفق المصطلح الرسمي «أ، ب، ج، د»  
أو وفق التمدية والتأخير، والاسترخاء والاستشراق، ولكن مثلا «أ،  
ج، ب، د» أو غير ذلك، ونحن في الحالات معا سعتبر جسد الحكاية  
محدد وبالمقابل فإن الحكاية المفتوحة، ولعنبرها تتكون من  
العناصر «أ، ب، ج» فقط فإذا اعتبر جسدنا مصوحا غير مكتمل،



فيما يشكل امتداد أسئلة المثالي لما بعد الحكاية، امتداداً افتراضياً لحسن الحكاية مستقلاً عن أحد الدعوى لدى ترسيمه كتابة النص بينما قد يستد اسماء الدعوى لما بعد الحكاية إلى «أب ح د هـ» كما في النصوص العلمية حيث تبينها على شكل «الحكاية» «العلم» ويمثل «حكايات مستدركة بهواش الحليم»<sup>1</sup> مثلاً جيداً له. حسن الحكاية في النص السردي من خلال مسعى النص وسجل على محوري لغة والدلالة معا فتتقدم من خلال نص بعد مسينة من لشخصات المؤسسة «المكرهة على الشك اسماء نعتي الكبيرة» تتفاعل ضمن أحداث متمايزة من حيث مكانه ووقته، واشتغال على الحكاية يحكمه المعنى ويفرده، فيصير اسم سردي في سبيله الحكائي والدعوى والأصوات والحروب صدى وظلاً لنص الأوبي بلص والمسي على المكثرة أو لرؤية وهو اختبار يعيد الكاتب إلى التصريح به في المقدمة في تعاقب يؤكد من خلاله أن إشغاله «ظل إشغالا حاد، باسمي، لدرجة تناسي انسي في أكثر من نص» (ص 5).

ويكون الكاتب أحد المشتغلين بالفقد السردي في المغرب وبما يظن من فرصة اعتبار الوعي المعنى في بناء النصوص يحكمه مسؤول (في وفندي) دون احتساب هيمنة ما لأحدهما على الآخر من جهة، والتركيز على المعنى الذي تشعه الحكاية في المجموعة من خلال التدفق والوقوف من جهة ثانية اعتماداً على «القول» تحديد.

ولسجل أن عالم النص السردي يمثل فصاءً فوطره وتحداه المادة الحكائية، وتمتبه وتحلق بقييته ومادته الإقاعية الدراما الدخيلة والبناء المحكم للعلاقات العامة للعوامل والأحداث والصراع، وما

1. محمد المهدي لسمال، حكايات مستدركة بهواش الحليم دار الطرير ص 1-2014

يمثل العقل بابا مشرعا نحو الخارج، ونحو العوالم العامة للقضايا  
والاشعالات الأساسية الفكرية والاجتماعية وغيرها، وبقدر تفوق النص  
وتفوق الكاتب في مسح العقل يهدر ما يكون الانتقال من المعنى إلى  
مفكري، ومن الحكاية إلى العالم ميسرا بحيث تكاد تنسى المراحل  
وبحيث يصير آخر حرف عتبة نحو الصباح فكري وامتداد أكبر، بالتالي  
يعد النص والحكاية مفدا للصور لا يتبني عندهما القارئ.

ولمعابر المصوص داخل مجموعة «حكايات مستدركة بهوامش  
نحب» أربع سويغات أو تحيات يرتها الكاتب وفق رؤية سردية  
حلق النهايات والأفعال، وهي جميعها امتداد وخلق الامتلاء، امتلاء  
بتورع على محوري البعة والدلالة التي أسست شعاع الكاتب  
وتعاقده الأول.

### 1- الاشراف:

يستند نص «امرأة من رباح» (ص 25) إلى حكاية مكتملة  
لرجل غير مكتمل، يحضر للمحرواح إلى حمل دون مرفعة روحته،  
فيما «يتمنى ألا نطلب رجوع لسانق ليأخذها كالعادة إلى بيت  
العائلة، تذكركه ابتسامته الماكرة في وجهه كل صباح يعمره عن  
الانتقام لشرفه كلما فاتحها في التخلص من هذا العبد الأحلف».

وسبب ما لم تفلح الحكاية والإصاءات الميثوثة بعناية داخل  
النص والكليات- ستصير آلة يشتغل عليها العقل في خلق المساحة  
وفي امساح النص ولانهاية الحكاية، أي في تعدية هذه الأخيرة  
لتدبيرها وتصحيح حدها داخل ذهن القارئ. فالنص يبدأ بحلق  
دائريين متقابلتين لكل من الروحاني: دائرة المحور السليبي الذي  
مثله الروجة بأفعال محدرة للأفعل ( آسعة، عيب بائنين،  
انسحب... )؛ ودائرة المحور الإيجابي التي مثله الروح بأفعال

متجنية للأعنى (فاحاه، عقب، يداري، )، وهي بمرحلة من  
 حكاية للمجتمع البرحولي العربي الذي يصف العاصر على أنه  
 «المحولة»، وهو تصنيف هش مرتكز مهيأ للاختيار إذ لا شيء سغير  
 «محرينها» في أول حوار، فيما هو باحثايل «س ينتصب حسب  
 أمام المرأة»، بل سيمسي (وانتمسي بشكل من الأشكال بقي سغير  
 وإرجاء له) ألا تصب رجوع السابق. وف سيعط الكتب دبريس  
 من حديد سأسال على العمل، إذ من حية سكتشف فحاذر  
 الروح عضو في حرب حاكمة يفقد أسلاد مشعما في قصصه مع  
 القاصرين، وسسكر الحيدة في نص «سكر» (ص30)، وسسكر  
 انتهاء الفعل أو السبة في نص «لعمه حكومه» (ص36)، فيما  
 هذا الذي أسماه «العبد الألف» سابق، سيعد رتيب معادلة مع  
 السؤال من الآخر بالقيادة، هذا سائق خوف في كل مرة في  
 الإيصال والعودة بسلا في علاقته سبته مع بروحين أسعين،  
 هذا الحرب المتعثر في علاقته أسبته مع غير أسعين؟ ثم ليس من  
 يفقدهم حرث قصاصي، أشبه بقاصرين يسارس رحوته عليه في  
 التوجيه والعمل والاختيار؟ ليس هذا لبيب يت جميعا حيث الحاكمة  
 العربي مع الرعية أشبه بروح و امرأة باردة من رجاء؟ وهل من يفقد  
 محتما ساء أكون حربا أو منتما أو إعلاما أو تعليما أو غيرها  
 يحميا ويحمي هويتنا وتراثنا ويحفظنا أم أنه يحرق في دوامات  
 الفراغ والعبث والتفاهة ويحتاج لمن يحميه أصلا؟ .

إن الإشراف الذي يفتح القفل هذا هو مسافة الانتعاد عن العادة  
 الحكائية، وعتبة الانحراط فيما هو أبعد وأوسع في قصايا لوص  
 والقيادة والفكر والرهات القادمة من أجل مجمع سيم، وهو توبه  
 لأسنة لا مهائية يشعلها ما تبقى من النص، بحيث يصير الكاسه

موقع نشأته الفكرية، وبحسب نصير هذه هذه متعة الحكاية  
وبدرة هذه السنين التي تهاشي كذا، في نص «البيان والبيان» ونص  
«البيان» وهو متداول بحسب ما يراه على حده الدعوى  
بأنه «عاشد» في نص «البيان» في نص «البيان» ونص  
متداول بحسب ما يراه في نص «البيان» ونص «البيان»  
بخصوص غير الدعوى استنادا لنص الدعوى الأول.

## 2. الإشعاع

عن ابن جرير في كتابه "المعجم" أن أبا عبد الله عليه السلام قال في الاستعانة على  
المرء من غير ما يستحقه لا يكاد يفي بحقوقه من حيث هو عليه  
في مكنته كما هو يحصل بحصول كبر ما يقبله من غير ما  
"الاستعانة باليه" (ص 47) "استأذنه جدد الرؤيا كي يفتحها ويصح  
منه لغة قصيرة جداً متى حصل على بشارته دخل حصر أهله  
فهم مع حيون النساء" ، ثم بعد المقابلة حيث يعين الكاتب  
" لا يحصر سؤال التحيين قبل نوع محصور في المرد  
لا يحصر التفكير في انتهاء في محدد بقوايب وهمية بما يشوش  
على المعنى ويفسد العبارة." (ص 5)

كما تسعى العودة أيضا إلى لوحة علاف المجموعة حيث صورة  
من مفرق حلف قصبان، ولشغل أن أعب بصوص المجموعة  
في قصير من اصحابا والتصديق واعتقال الفعل والإرادة والاختيار،  
وهي بصوص ترع للمصر، كما لو أن الكاتب في مراوحة بين  
الحمل الطويله والقصير يعمد لأعتبار فأنص الدلالة في  
نسوده، ثم حيث يصير الشكل معادلا في للمادة الحكائية،  
وحيث يصير بالنالي اختيار الكاتب للجمل الطويله المكثمة اختيارا  
بالمقابل لتفريغ حجم النص، إذ أن تفكيك الجملة المشار إليها

مثلا في القفل السالف مستعدو أربع حمل، أي أن مساحة النص وسواء سيمتد أو سيقطع النص، وبالتالي فاختيار الكاتب لتفريم النصوص عن تكثيف الحمل هو اختيار واضح «أنوع محصور في الرد»، أمع الكاتب في تحاوره وطعمه بالعنوان «نوع». «نصوص مرديّة».

إن الإفراط في الاشتغال على لغة في هذه المجموعة هو اشتغال دكي على القول وعلى الإحكام في الوقت نفسه، كما في نص «السكر» (ص 30)، فيما تخلق مساحة السرد ومساحة الحمل صرع لمد وحرر الأفعال، بحيث سجد مقابل فخذ الإشراق فخذ التمديد أو الإشباع كما في نص «افتصاح» و «حكاية حماد» و «منق» إذ يعدو الفعل شرحا أو تمطيطا لما أضاءه النص أو فتحا لراوية حديد في الحكاية، وهو في كل الحالات تعذيب للنص بالريادة والتسمين قصة «افتصاح» التي تحكي انهيار العمل والقدرة في انهيار رجولة شخصية الحكاية، هي قصة تنصادي مع نص «امرأة من رجاح» إذ يقرأ القوة الموهومة في شخصيتي النصين معا، إلى حوار السلطة والقيادة «مرشح في جماعة قروية مقابل عصفور في حرب» مع حضور المرأة والمرأة/الرجاح، مع عواية الأنثى في شكل فتوح نفسها للحضور، فيما حكاية العجز هي نفسها في النصين، على أنه في نص «افتصاح» ستثير السكرتيرة «الحسرة على صباغ الشباب» ويعدها مباشرة: «قرئت (الروضة) صحن الحمام محبوط بالربيب والبصل البلدي، ثم تراجعت وهي تمسك بصفيرتها المسددين حتى الهدى»، وما يبدو أن رسالة النص وصلت، إذ كل الإعر، الأنثوي في الطبخة المحلاة بالربيب، والتركيز على الصغرتين والهدى هو مجموع الإشارات الدكية والبسيطة في آن واحد التي

يحتاج القارئ؛ يسما تصير العبارة الأخيرة نمطاً «المحصرة على صاع الشب» وإعادة لها بصيغة ثانية إذ «قرأت في عبيد حنلا من توبي السبالي بضاء مد عام» (ص 16). وهي حصرة على صاع الشب بصيغة ثانية.

هذا يكون القفل امتداداً مادياً، قل أن يصير امتداداً لسؤال وانعواء الحارج بصية، ويصير النص مُشعباً وموَّخها، فالنص عدد حديث عن «المحصرة» يكون قد أوصل القارئ لقراءة الحول في عبيد الرحمن من ياصر الليالي مد رم، وبالتالي تنتهي الحافة لقراءة الروحة لعبيد الروح من جديد.

التوجيه الصارم هنا لكاميرا السارد نحو مواضع بعينها ربما لا حرج لها بها. هو معادل في لقضايا الحصار التي تتناولها الحكايات؛ حيث يصير القارئ نفسه محاصراً، مروع الحق في الاحبار، بقوده ربح صب وقاس نحو وصف أو مشاهد بداتها، فإذا أصمها إليها كون الحوارات داخل النص تبدو صوتاً واحداً بنفس الباء اللعوي و«تركيبى لصوت الراوى فإسا يكون مرة أخرى إراء الهيمنة و النسب ونبى لاختلاف. بل إن حسد الحكاية ها يتقلص على المستوى الدلالي ليمتد على المستوى اللعوي عكس السودح السابق. ويظهر أنهما مستويان يتبادلان المواقع حدبا حيث امتداد أحدهما هو تقلص الآخر، وحيث كلما استأثر الراوى بالباء للعوى، كلما صار النص صيفاً به، وكأنما تصير نهاية التركيب هي نهاية النص نفسه

### 3- القطع:

إذ كان الإشباع يمثل تمديداً لعويا يتجاوز المادة الحكائية، فإن القطع يقف على التقيص إذ يقدم نهاية قسرية على المستوى المعلى الكتابي، فيما قد يكون للحكاية امتداد افتراضي في السلفي

وقد لا يكون، أي أن «الإشراق» قد يشمل النصوص المقطوعة تبعاً  
لأخبار توقيت الوقف وسما لتقسيمات امتثارة ذهن المثقفي لإنتاج  
امتداد الحكاية.

وبعد بصر داخل المجموعة نوبع القطع في القفل وبالنسبة  
أسكان لأمدد في كل نوبع، فإذا كان نص «العريب» (ص 11)  
بصع الحكاية عند نقطة متوجهة درميا، واستندون جميل، لاء  
يمود بصفي بلاحراط في ثابت الناص واللاممول، والمرأة التي  
عشر روحها في قصة إرهاب، مستروح المحامي الذي إيدوه  
وستحب مه، وستم العشر سنوات لتكون في لحظة حضور الروح  
«ساعة بين العريس تسبقها صميران» وعند قمة الصراع هذه  
حيث لا صوت للشخصيات، وحيث يتحمد كل شيء في ربه  
وتنصر ردة فعل من أي كان، ها تنصب العبارة  
«و لم يُضف الراوي شيئاً للحكاية».

وهذا قطع قسري للنص، قطع يوقف التدفق الدعوي وحده، لكن  
بمهارة، حيث الحكاية في افتراضها مستمرة وفي نصها متوقفة،  
وحيث لابد من امتدادها في القارئ في سلسلة احتمالات لا تنتهي  
بالمقابل نص «حجارة رجل» (ص 20) يصف فيه الراوي صلاة  
حادقة، ويرصد المشيعين داخل الأسوار، وترقب الناس لطبعة العرة  
من القصر، ثم سيقف البادل بين الراوي والتدوير فيحجب الرؤية «  
مشعلا كعادته بحساب ما تبقى من طلبات الرواد بين لاعب نرد  
وقارئ جريدة».

فإذا كان نص العريب يوقف تدفق الحكاية عند ذروة الصراع  
والدراما، فإن نص «حجارة رجل» الذي يسير إيقاع الحكاية فيه  
رتبا بسبب الوصف، يتوقف في لحظة تبدو تعديدا للنص تقريبا أو

حقاً، وإذ لا يكاد الحسني محصور في نص حتى يجد فيه حاج  
الحكاية، فإنه لا يسبب لها محققاً كما قد تكون الحكاية فيها تأويل  
وتدويراً واستمراراً، وبالعقل السليم من "الحدس" عند حسني  
حيث يتعدى فكاهة في أغلب الحالات. ذلك أن اختيار نص  
المصنف كونه نصي - وليس دلاليًا لفظاً - يعد فاعلاً في الحكاية  
نفسه، وليس من النص من الحدس.

#### 4- المكثف

"وإذا حرم نص أدبي طويل، تلك فتنة هزيمته أدبه."  
يعني بذلك أن كل نص أدبي هو عمل مسند من كتابه،  
وإنه برأسه، وقد يصير «مدونة نحت» فيه لا يمكن الحديث فيه  
عن مسنده وعن مسطوح كما في النرجس العذري، وبالتالي فكل  
نص أدبي هو عمل بالغ لفحص تبعاً للرؤية النسبية والأدبية فيما يحده  
من القصر والكثافة تعميم جمالي وهي ورمزي وإيحائي يتأرجح بين  
"المعروض" و"الإيهام" كحالين في أقصى قسب اكتشاف مدسني  
مسند، ويومي، والمسطوح في المكثف الآخر.

أنتل قصة «العرء» (ص 48) مثلاً لنص نحس نص فيه إلى  
قصة معقدة بدعاً بكثيف الرمز والنص العائب والإحالات بحيث يلزم  
توقف كثيرًا للتفكيك والفهم، فالحكاية هنا متراكمة، تتصاعف  
إلى ما لا نهاية، إذ كلما «تأوى الشمس إلى حصن الأفق، رما  
برعب تحدد الحكاية»، وليس حصن الأفق غير نهاية الرؤية في غش  
امساء وغياب الضوء، ثم بداية الرؤيا في انفرادنا بأنفسنا، تماماً كما  
في أية حكاية حيث صحبة الراوي وإضاءاته مثل شمس، وحيث  
العش والكثافة في أفق الفعل حين يتوقف الراوي عن مرافقتنا،  
تستلحق في انفرادنا بالرؤيا التي يررعها النص فيها وتجدد الحكاية.





الشمس، وحيث «ترانا فوقب تحدد الحكاية»  
أية حكاية تتجدد في هذا المقام ؟

يوم الدين وحدهم ذو القربى عند مغرب الشمس لم يظنوا  
به ساء حاحر منهم ومن «عالم آخر» كما فعل قوم آخرى لا  
يكذبون بمفهوم قولاً وحدهم بين السائين ومنهم حاحرا معسر  
بهم و محاوره، وهذا العالم الآخر عند قوم «مغرب الشمس» هو  
العين بحمته عند لأوس و «العقارب التي تجمع فوق ساطع ق»  
عند قوم حده والرد، وهؤلاء لا يسعون أبدا ساء السد من ر  
حديد ومقطر، لذا فإن سبل الاتصال بالرؤية والوصول المادي ما  
ير مستمرا بين السرد وأنه من جهة وبين الصفة لأخرى حيث  
عبرت تلمع، وحيث اربعة يصيرون وتتحدث عنهم الحده بعد  
ماشي عام وهي تنتظر الغراء داخل خيمة.

وفي الصباح نفتح نجمات عيونها لذابة حولا من صهور  
«حورية اشقراء، تسحب للبحر أرهار الصَّيَّار من القرية».

ما تتوقف الحكاية عن منح نفسها لنقارئ يسر، وما كلفة بائنة  
حد الإبهام، وفعل موعل في لمرر ونحس بحيث يتسع قلق التلقي  
ونهم فيه، إذ كيف دخلت الحورية إلى الحكاية فجأة هي آخر العصر؟  
و، أرهار الصَّيَّار التي مسحها؟ ولماذا؟ ثم إذا كانت ثم حورية  
تسعى بقرية وأهلها فلماذا لا يرحلون وهم أصلا أهل حيمات غير  
ثابة؟ وكيف يقيمون داخل الحيمات أصلا منذ ما نتي عام؟ ولماذا؟  
فعل لا يسمح إجابات بقدر ما يشير ربعة التساؤلات في الدهر،  
واشتعال لهوي على المعردات ذات الازدواج المعوي يجعل الاختيار  
في قراءة سريعة أمرا صعبا إن لم يكن مستحيلا. فكما الشأن في  
كسمة «البصيرة»، فإن إمعان الكاتب في تشكيل كسمة «الصَّيَّار»

بفتح الصاد، إمعانٌ في رسالة ما أو إضاءة حكاية ضمن اشتغال  
في حاص، إذ «الضَّار» -معهما- لا تعني غير البات الشوكي  
المعروف، فما لـ «الضَّار» معنى البات الشوكي ذاته، ومعنى  
المباغ في البصر وها حضور المبالغة والكثرة من جديد، كما في  
المباغة في البصر عند الحدة، والكثرة هي تنادي الأهل والبص  
الذي يموج في بعض.

في لص انفرأني اربضت كمنة «الضَّار» دوما بالبحر والرحيل  
«لَمْ تَرَ أَنَّ الْفَتْكَ تَحْرِي فِي الْبَحْرِ بِعَمَبَ اللَّهِ لِيُرِيَكُمْ مَنْ بَاتَتْ  
إِنْ فِي دِلْتُ لَايْت لُكُلْ ضَارْ شُكُور» -نعمان -31،  
«إِنْ يَشَاءُ يُسَكِّرِ الرِّيحَ فَيُغَلِّقِ السَّيْلَ عَنْ طَهْرَةٍ إِنْ فِي ذَلِكَ  
لَايْت لُكُلْ ضَارْ شُكُور» -الشوري -33

وهي سورة ابراهيم -5- ارتطبت بالرحيل من الضمات إلى النور.  
فيما ربطت في سورة ما -19- بالأسفار.  
فهل هي مصادفة مطلقة أن يبيت الصبار فحاة في حكاية عن  
البحر والموح ومعرب الشمس؟ ثم ما الذي يدعو حورية البحر  
لحطب أزهار الصبار من قرية؟

إن ما يرجح فرضية «الضَّار» -التي هي صيغة مبالغة البصر-  
بدل البات الشوكي في فعل البصر هو تقابلات الحكاية إضافة  
للمصوص العائبة، فالسارد بمعن في وصف الحيمة وأستنها في  
«تفتح الحيمات عيوبها الدابة»، وهو فعل مقاومة للاغلاق، وفعل  
انتصار للفتح وللانفتاح والاستيقاظ، وصبر كثير وخلد.

ولعد قليلا، إن فعل «تقتعد حافة الصحر» الذي يجعل صيغة  
الجمع عند التحم والحافة والحد من جهة، ويستصمر الاستمرار من  
جهة ثانية في صيغة المضارعة، إضافة إلى تجدد الحكاية التي يرفها

انبار، هي مؤشرات لديمومة، وهذه الديمومة تمنطقه بالحياء هي  
 ومن إصرار، وحسرة، ومقاومة، مثل العتصم، وحده من حصه، وعطائه  
 يعودده أي حزمه على أي كس في من، حيرة هي وحدة  
 ورعاية ما عرهم، فمن حده أس حصه حزم هي منهم بدل أنهم  
 يصمور، وهو، هي حده حل أحيا حزم من حزم حزم، حل  
 من، على فئت حوار في حزم، وإعلام، حل من الحزم من  
 من حزم "حزم من" ونصي، وهو دفع حزم من حزم  
 إن عيون التحيمات التي فحرس، هار الصبار، هي رقابة الأهل والبلد  
 من حزمه ومناعبها ضد التور، لأشقر حزم وسبع الأهل، من  
 حزمه تحمسه واسمعه على الحزم، وبأي فان هؤلاء، من  
 أي من متشبين بحزمهم من خلال الحزم، وحزم، وحزم  
 حزم وحدة وحكامها هو منهم التور الذي، حزم، من  
 حزمه لأخرى من، بل حزموا على افتداد حزم كل يوم، حزم  
 حزمه من حزم، في افتتاح على الآخر، حزم حزم حزم  
 حزمه حزمه الحزم الشفاء امتناء داخل دائرة حزمه حزمه  
 حزم، حزمه حزم عليها الأهل ويرتفع بواحبهم وبأهل  
 من رسالة النص قد وصلت، وما أحسن حزم حزم  
 معده لقراءات أخرى ممكنة، وما لا بد أن يدخل حزم من حزم  
 داخل إشراق، لكن بعد عشر ووقف فقتل النص لا يسمح نفسه  
 بساطه، ولا بد من اشتغال قراني وربط علاقات ورصد إحصاءات من  
 حزم التواصل مع النص، لكن لا بد أنها خطوات غير متيسرة في  
 الكثير من الحالات. والفعل الكثيف هو قتل معلوم، والزهاد على  
 منهم نص أولا هو رهاق هي المحك داخل هذا الاختيار النصي، لكن  
 من حزمه أيضا حزم النص حزم الإشراق حزم اعراض كشف العلاقات،



## 2-4- المياض في «رعشات»

### لسناء بلحور

«رعشات» عراك احتارته مساء بلحور لياكرتها المردية، مفتصب مثل كل عناوين المجموعة، مثل الرعشة نفسها، قوية، عامصة، وعميقة يؤول فيها كل شيء إلى لا شيء، إلى صمت موحع ومسمع، ورحيل لا يحده تحم، والرعشة -بتعبير الكاتبة- «خفيفة وعابرة، تدخل الشعور في حالة طورى جديدة، كما الغشة الصغيرة جد، الصغيرة والمحكمة كما خلية النحل».

المجموعة يؤثفها وعي في يستند إلى الشكل بوصف، في مقابل موضوع الواحد وكأنت نصوص المجموعة كلها تمارس تسبق نحو الفكرة الأولية، الفكرة التي عششت في آلاف الحكايات من نور الفجر الإنساني إلى آخر حرف في الآتي المحقق -«حكاية العشق» لكن العلامة الصارخة في الأصمومة هو مخاطبتها، هو اللعب في الحدود، قريبا من لعمام الأدب التي يحدرها الأداء. ذلك «العشق». الموضوع المبتدلة التي أنهكتها حروف البدايات الأولى للكتابة، وأنهكتها أفلام الرومانسيين، شعراء وروائيين، وقصاصين.. حتى «العشق» صار التيمة الأصعب في سلم الحكايات.

تري هل يقول نص آت شيئا آخر غير «ونه وألم ومراف ومتعة اللقاء»؟

فإذا احتارت مساء بلحور التيمة الأصعب، فربما لأنها لم تأبه بالموضوع أكثر مقابل الملكة الابداعية، ومقابل الشكل العتي

عموماً، فقد سبقت "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 نفسه، وسميت "الحكمة السليمة" عند حجابات بعض الناس  
 صراحة، وهي بحسب آلهم "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 حاصراً وغالباً، وهي محكي "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 المعنى في مكان ما، ويُعبر عن العالم؟ وهي لا أحد، وقد  
 حرية للشخصيات، وهي "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 صميم العائب، والصوت الواحد، والموضوعة الواحدة، وهي  
 معارف بكل شيء، والذي يفيدنا عدة حسب ما، "الحكمة السليمة" في ذلك  
 من أحلى كنانة قاسية، صفة اختارها ساء بلكر لإصداره الأول،  
 "الحكمة السليمة" في ذلك "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 عدة لنص الواحد.

وفي تدريج فقد وقفت "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 على شكل نصي، وإجمالاً "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 جانب لدي "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 انفسني، "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 الصمت، وحيث البياض معادلاً للحضور.

"الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 فيصير سود حمر لها، "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 مطلق بعرياً، وبحروف صغيرة شبه عريات الباعة جانب الطريق،  
 ثم بمساحة بيضاء "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 اللاحير هو "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 والعياب هما صرخة الأنثى التي تنور على كل النصوص، «فتنهتر

1. "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك  
 2. "الحكمة السليمة" و"الحكمة السليمة" في ذلك

حيث مساعرها على حامي البياض»<sup>1</sup>، وتسلق لغة العباب حيث صمير العباب عالت ليس «في إطار لغة التخمى» - كما فهمها بلكوردي د ب قراءه<sup>2</sup>، ولكنها لعبة العاشق في أسمى بحنياته عند الصوفية، ذلك أن «هوى» لدى أحبه العاشق الصوفي «شغل عنه شغلا اشتغل في لآل نفسه على البياض في بوراسه، «ذاك الـ«هوى» الذي لا يعني غير الوجود النوراني الأبيض الذي يتجاوز الحضور بالعين».

وحس يقول العارف: «قد رُخ بي في الأنوار»، يكون قد أعد يدب الإصغاء، ونهايه العس، ونهايه الحير، وانتقل إلى «الرؤية مغلب»، رؤية لا مكث فيها شيء آخر غير الـ«الحس» تماما مثل «نجمة في قلبه، لا يراها أحد سواه»<sup>3</sup>.

وهناك، على الطرف النقيض تماما، يقف أستاذة الأدب ومعمود مكتبة بحثون تلامذتهم على السواد، على شغل الحير، على هجمة نحر، وعلى الصحيح، هناك حيث لا تكون نجمة الصوفي التي «كلما نادتهم ما استداروا، فتدرك أنك أنهم بأسماع صماء»<sup>4</sup>. وهناك حيث يصير الحبر صمما، وبصير الـ«الحس» إصفا عميقا، وحيث كل نص «لا يسس بكلم، فما حده كله كلمات»<sup>5</sup>.

ليدس ليس فراغا، إنه الامتلاء، تلك اللحظة التي يستحيل عبورها، ويستحيل تفكيكها بالحواس، تماما كالقرص الملون في حركته الدائبة حيث يحلظ اللون باللون ويستحيل الكل بياضا لا شبهة فيه - لقراع رهيب، فيما البياض عميق وهادئ، لذا تفر الباقدة الألمانية «ماريانا كسبح» وشعريرة الروح في علاقتهم بالأبيض في

1. س. بنحو، عتاب: سوشي صماء، «آخر الزمان» ج 1، 2012، ص 28.  
2. «الروح عند دقي» ج 1، ص 100، في «عشاق» - عر موقع «عبد» - في اللغة.  
3. «صماء» عتاب: سوشي صماء، «آخر الزمان» ج 1، 2012، ص 3.  
4. «صماء» ج 1.  
5. «صماء» ج 2.



قصة إدغار آلان بو Edward Gordon Pym بكونها الرعب ناسخ  
 عن مواجهته الفراع، (فرع عالم لا رب فيه ولا إله)، وباعتقاد  
 بتعصب الإله (مورويجو) - أرفع إله في كينيا - لوصف بأنه (مائد  
 لبياض)، فيما يصاص عبي يعقوب -خلية السلام- رحيل عميق  
 عن عالم الريف والكذب والصور لحادعه، إلى عالم الفضاء حيث  
 اشتعال لبصرة، والاتصال الأبدى بابه هناك حيث لا يراه أحد  
 ولا يعرفه أحد، وحيث يحدد ربحه لولا تصادون. البياض عيه ندي  
 تختار ساء بسحور ن تشعل فيه وعمره وبه كل حكايات السود، في  
 نص يفصح عثماتنا الاجتماعية، وعثماتنا الإبداعية، والسواد الذي  
 يلبس عواطف العالم ممثلا في «امرأة»، بخصوص بالغة (افتصاب  
 موعلة في البحث خارج المادة الحكائية، وممعة في الاشتغال على  
 تصاريص الصفحة التي لا يلمعها الحظ والبحير في «ورقة بيضاء  
 (مثل) مرآة مشاعرها الصافية (...). بيضاء تفصح كل سواد معكرو»:

1 - منتهم ركني فسوي- الأبحر... لغة العصف بلود الفينة. عن موقع مجلة «البلدي»  
 2 - ساء بالحر رحمت- عن 82

### 4-3- الإرجاء في «رسائل الرمال»

#### لعبد الواحد كفيف

في الكتاب الهندي المسمى «محيط الأنهار الذهب» تحكي  
بعاء سبعين قصة لامرأة سافر روحها وأرادت أن تتحد حاملا، فتقع  
بحكايات في لياب مائة بحيث تتوقف في كل مرة عند موضع  
محددة تشتاق فيها المرأة لسماع بقية الحكاية في الليلة الموالية،  
واستمر الحمار حتى عاد الروح، ونهت البعاء الروحة عن  
الحياة.

وفي الليالي العربية الشهيرة ثمة نفس الإحاطة تقريبا بخطر الحكايات،  
بد تنهي المرأة روحها عن القتل في عدد من القصص بحيث تتوقف  
في مواضع معينة وتؤجل السرد.

وإرجاء السرد في الكتابين هو امتداد ليس للرسم الحقيقي فحسب  
«أي تعدد الليالي»، وإنما لرسم الحكاية والحكي معا. فبصير الإرجاء  
حرر من النص، مشغلا إلى جانب المكونات السردية الأخرى-  
لمتعة التلقي.

وإذا كان «الإرجاء» هنا يفعل زمنا فعليا هو فترة الصباح لبدأ  
الحكي في الليل، فإنه في نصوص لاحقة يظهر في مساحات  
اقل، ومع الطباعة الحالية بصير الإرجاء اشتغالا داخل النص بأدوار  
الوحدات الحكائية حياء، وبسقط الحذف، واليأس حياء، ويتوزع  
الفقرات والعودة للسطر أحيانا عديدة..

ولعل أغلب نصوص مجموعة «رسائل الرمال»<sup>1</sup> تمثل نماذج  
أ. عبد الواحد كفيف- رسائل الرمال- منشورات دهب- ج1- 2015

حيطة بمن في الأستاذ إلى الإرجاء ضمن إشغال الكاتب عن  
سويج الإيقاعات السردية، وبالتالي تقدم حقلًا حصيًا له. إنه «المنه  
الرمز» وتطويعه لصناعة الإمتاع في الحكاية.

### أ- السردانويا

إن امتداد الحكاية في نص «شهراد» داخل المجموعة، وتاريخ  
السارد هو تحقيق للإرجاء مرتين، مرة حين يصير هذا النص نفسه  
هو الحكاية المرحاة بكتاب الملباني، إذ الكاتب يسي عوالم جديدة  
شهراد في علاقتها بروحها، أو بالشعب، أو في ولادتها بسبب، وبإبرة  
أخرى حين يقفل الكاتب النص بالعبارة: «وكان ما كان»، وهذا  
بدلًا أفقا ممتد، للآتي الممكن والاستمرار استحييل، بشكل تنتهي  
معه النهايات، فكأنما السرد ممتد لا حوائث له، وكأنه أشبه بآلة  
لا يهدئه غير الحصة اليومية من الحكيم، وأشبه بهستيريا التشب  
بالحكاية، وهما تحديدًا ما أصابا شهریار في رسائل الرمان وأسماء  
الكاتب «مرض السردانويا».

والسردانويا هو الشعب نفسه الذي احتل شهریار في «ألف  
ليلة وليلة»، واحتل المرأة في «محيط الأنهار» وكان سببا لامتداد  
الحكاية من جهة، وإيقاف الحظيئة من جهة ثانية. (الحياة والفن).  
وربما يصير هو نفسه الذي يحتسب جميعا لمتابعة نص، وإكمال  
رواية، أو مجموعة قصص، أو شريطا ما.

ولعل موقع نص «من قتل الجثة في ثلاحة الموتى» داخل  
المجموعة يصير ذا دلالة قوية ورهانا ورسالة ضمن رسائل الكاتب،  
فهو كبوابة، وكمنعبر أول، يتورع -طباعيا- على خمس صفحات،  
يُمثل نصفها (أي صفحتان ونصف) اشتغالا على الإرجاء، وهو  
مقصودا للانتظار، ولحقف السردانويا في دم القارئ.

« ( . ) حدث ما لم يحدث طبله ثلاثة عقود ( . ) حدث ما لا يتصوره عقل ( . ) لم يسبق لي أن عصمت لساني بقوة كما أعصه اليوم ( . ) ما رأيته كان أمرا عربيا ومفجعا حسبه وسادس سبب في دهس ، لكنه أمر حقيقي ( . . ) كما أتي متأكد أن لا أحد منكم سيصدق قصتي ... » وهلم إرجاء...

ولابد إد أن تشعل الحكاية الرئيسة هنا مساحة أقل مما كان به ، فيصير إعداد التنقي وتشويق وحلق النص النمسي لتنقي حراً أساسيا من النص نفسه ، ويصير انتظار القارئ نمديا للحكاية التي يعصف العواول بشكل شفاف- ويصير الامتداد مصدرا لمتعة ما دام «بطابا في غير خط» - كما قال الأعراي-

وإرجاء ليس مجرد امتداد للحكاية فقط ، ولا حلقا للنص النمسي لتنقي ، ولا تحقيقا لمتعة التعب والانتصار فقط . كما يرى الحرحاني<sup>1</sup> ، ولكن - وهذا هو الأهم - قياسا لبص التنقي ، ولتنويره ، وللمردالويا .

ولعل نص «رسائل الرمال» - الذي احتار الكاتب عنوانه عنوانا للمجموعة ككل - يشتغل بدكاء على هذا الاحتيار ، فتنة رسائل يكتبها أبناء لوالدهم الذي لا يعرف الكتابة ولا القراءة ليحملها مع راد للصحرَاء حيث يربط ، وبعد كل مدة يرسل رسالة منها لأبائه لروحتهم الرسائل المرحاة هذه تصير قياسا لبص الحياة ، تماما مشما نصير الحكاية المرحاة قياسا لبص التنقي .

«لاحتمال النصب» في كلام الحرحاني ، هو الإصاءة المصممة في نص «طوبيعين الحارة وطوبيعين الساحر» (ص 59) ، إذ رغم أن الأول هو معلوم أن النمسي ، إذ غلب له هو قبل في اسمه لا أحد نصب ، ولا يعرف إلا بعد احتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أهمية من الدماء إلى تعظيمه عند القارئ الحرحاني - ثم ثلاثة مع العاصي المنكبة المصممة - لورثته ص 110

لبدد وشهي، إلا أن سهوة امتلاكه له شمع لاستمراره، فيما بالمشاء  
ظل الشهي مؤحلا باسمه، ومعها في الإرجاء، ومعها، «بستاني ظل  
دائم الحبيب، لا مهاد، لا مقطع، تلك تحلدا سيرة «الحلدي»

## ٢- معنى الرمز

نقطة صرد - لمشي الرمز في «سائل الفل»، «عليهما معاً»  
لإرجاء بعض إرجاء الرمز المأمي، «بستاني للحبيب»  
الأبني لمشي إلى «وحدة الرمز»، حيث يشير «المأمي» «حبيب»  
فترة حياء واحد يسكنها الجميع في حبيب من الأرملة والحب  
والصومع معاً، كما في نص «أخلاق الحالدون» (ص 23)، حب  
حصان دون كيشوت وناقبة بني عبس و أورمو لا حدة ك حبيب،  
وحي بن بقتان، وعثرة، وسعيد مهران، وروربا، وآخرون يقعون  
حبا إلى حب، ويتحركون في الفضاء والحو المرمي معه  
والمسألة هنا لا تتعلق بتعدد رمي بقدر ما هي وحدة رمز  
تكديس له، ويعدو هذا الرمز طبقة تحية من أرملة أخرى كما في  
نص «علق القصة وعلق الباب» (ص 63)، حيث تنكس قصص  
العابرين بأحداها وأرملة في غرفة داخل مدق وهي تميل رمي  
دكي لمشي الرمز، سيعلم الكاتب لاحقاً في نص «هذا كمرت يدى  
الديك» (ص 69) حيث امرأة تحوط في العزل في استار الحب،  
والعزل هو المعادل الحكائي لرمز، ما يعني أنها سحوط في منصفه  
واستمراره وهيمته، إلى أن تحترق في النهاية - بعد عوده الحبيب -  
قتل الديك الذي ليس غير صابط الرمز بصياحه في فترات معيه،  
لتعطي: «لست في حاجة إلى من يتزعج من صدر حبيبي عده»  
يصيح (الديك) دون استئذان كلما أطل العجر» (ص 73) يصيح  
ها الانحياز للمتعة / حصن الحبيب موحيا لمشي الرمز عبر إيقاعه.

الإيهام الذي سببته الكتاب على مد نص كقولهم «في أول  
من ديفة» (ص 17)، حيث ساءل من «معتشه»، «عدده» «عد  
كي دقة، إشارات المروء» (ص 20).

ولأن الإيهام وبهذه الألف هما متعللان سبباً مع  
والسبب لسردى عمده، فإن سبب كتاب من حاشي «سبب  
بمن» هي صاء ب دقة سبب نفس المتعلق في حاشي نص  
سردى، وبشرح سبب أبي بحتية، فما نعل سبب جميعها  
نصف علم برؤية في رويحت بين الحلق الحصى الذي سبب  
بد سبب، وبين الإمساخ الحكري الذي يكشفه نفس سبب مع  
غيره، و قصص أخرى مستحضر بربح ورف متوعد من داء  
كتاب عبد الواحد كصح، الذي استطاع بحتية الحكري ومهارة  
ساحر ولده لأديب أن يمسحها بصرها محدثة دقة الإمساخ

## 5- جسد الحكاية (2): البناء والتفتيت:

### 5.1- التكرار في «ماروكان» لمحمد العتروس

#### 1- الدهشة والاختلاف

نستق -بدقة- أن كل نص هو مجموع إجابات المفترضة عن أسئلة ما الأسئلة التي يشتغل الكاتب عليها دلاليا وحماليا في الآن نفسه، وهذا الافتراض يستلزم وجود تراكم وترتيب وحركة إلى الأمام، أي أن النص يستند إلى سلم تؤثته درجعات هي بياب صغرى، وهي في الآن نفسه إجابات أولية مرتبة وفق رؤية خاصة ورسالة حمالية بالأساس لتبني هراماً يشتغل في بهائيه السؤال الأكبر الذي أسس عليه الكاتب اشتغاله أصلاً.

وكل إجابة تعترض إشباعاً دلالياً وفيها يسمح بالانتقال إلى السؤال الموالي؛ بيد أن كل طفل بعشق تكرر سماع الحكاية نفسها عدة مرات، فهل للإشباع المفترض هنا علاقة بالتكرار؟ إنه يعيد متعة الإجابات، متعة الاملاء، متعة الدهشة الأولى للاكتشاف إلى حد لا نهائي.

وحين نوقش أن الكاتب الذي ينجح في إبطاء الطعل الذي يسكنه يكون قد نجح في ربطاً إلى النص وأسئلة النص في الخط الحروفي اللانهائي ويكون أيضاً قد منحنا فرصة العودة للمتعة الأولى، متعة

التكرار، والإعادة، والتراكب، تراكم الإشباع فهل تكبر حسنها قد  
سبحنا في النهر مرتين؟

كان هيراقليطس قد أحاط في معرض الكندية عن التحول والحركة  
بدائمه وكان كتاب «ماروكا» قد أحاط أيضا في معرض الساء  
والتكسير وإعادة الساء والتكسر معا، ضمن دائرة حلده لا نهاية  
بها، اختار الكاتب «محمد العتروس» الاشتغال عليها مردا وهي  
سبب سياتي متحاور التوكيد والتثيبت والتكرارية.

وقد كان السحلماسي بين هذا وذاك، في «لمرغ البديع»<sup>1</sup> يسميه  
«الباء»، تلت الإعادة المحيطة على السابق في النمط الواحد أو  
«إصلاق المتحد المعنى» بشكل يسمح تراكيب النص تعاقبا وبداية  
في الآن نفسه يسميه حاكوبسون «التوازي» سواء على مستوى  
تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، أو في الأشكال والمقولات الحوية أو  
الترادفات المعجمية أو داليمات الأصوات والهيكل التطورية... وكل  
هذا بنية تحفيظ الاستحاط من حاسب والتنوع من حاسب ثان.

إذا كان كتاب «ماروكا» يجمع في الاشتغال على التوازي  
شكراري سواء من خلال العناوين الداخلية : (من علم الحاوي-  
من علم الكهان / ماروكا «11 مرة» / حدي والمصعد- حدي  
والكسر / امرأة - امرأة أخرى) أو من خلال الساء الحكائي داخل  
بعض النصوص (نص «سقوط»، ونص «الكأس المرة») أو من  
خلال البنى التركيبية (فرح كالحرر، حدود، ماروكا 8، كسر...  
وغيرها) - فإنه لا يقتضي بجمع شهوة الإحباط فقط ومتعة إعادة  
الامتلاء الطفولية، وإنما خلق أصمومة كروية، تجعل الفعل السردي

<sup>1</sup> المصطلح في تعبيره الأصلي المصطلح - تحقيق وتقديم: خلال العتروس، مكتبة المعارف - دار البعث للنشر، الدار البيضاء - المغرب.  
1980، ط1، 476 وما بعدها.  
2- لهذا السبب، دوماً يكتسب ترجمة: محمد الولي ومباركة جيون - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب.  
ط1، 1985، ط1، 108.



والحدث وأزمة انصوص دائرة تتجاوز معهودتها إلى التفكير فيما  
 كـ «مطلق» و كـ «لا نهائي» حيث لا بداية ولا نهاية للعالمها.  
 تماماً مثل المتحمهين الذين حدد رس ما «وهم يتظرون أن يعرفوا  
 البداية كي يعرفوا النهاية، وأن يعرفوا النهاية كي يعرفوا البداية»  
 وحدير بالذكر أن البيات استوريه جمعها داخل لمجموعة،  
 استطاعت أن تسمح العمل ككل تموجات لا نهائية، بحيث أن كل  
 موجة تشابه وتحتف في الآن نفسه، تتفصع مع غيرها وتفرده في الآن  
 نفسه، وكل منها تقدم حصوة داخل البناء الدرامي والسردى وجمالي.  
 سواء لنص الواحد أو لعمل ككل، فصارت أشه شعار الحنة، «كنما  
 ررقوا منها من ثمرة ررق قالو، هذا الذي ررقا من قل وأنوا به متشابهها»

## 2- النص الصوتي

البياص..

لعل التوزيع الكاليعرافى داخل مجموعة «ماروكات» يتم ترتيبه  
 وفق تصور سردى وجمالى، فأب يسمح الراوى مساحة الصمت الذي  
 يواريه البياص داخل النص هو إعطاء الحملة متسعا أكبر من العلاف  
 الرمى للقراءة من جهة، وإحجام عن الكلام من جهة ثانية وهو  
 إمعان آخر في التثبيت بلحظة الامتلاء، بالإجابة الأوية لسؤن ما،  
 وبالعودة للطعل الأول.

أليست الجمل المرابطة بالتجاوز غير إعادة لسحرة الطعل في  
 الكلام؟

يقول الراوى:

«امرأة سمراء جميلة.

رجل أبيض ومسيم.

1 ماروكات، مجلد القومس- نشرات دهب، مطبعة المنصور، وحدة العرب، ط 1، 2012 م ص 21

امرأة قادمة في قافلة من الصحراء.

رجل من قبيلة بني يزناسن في عصابة من الرجال.

رجال أغاروا على القافلة. اقتسموا الغنائم.

الرجل لم يرض بهير المرأة.

المرأة حاولت قتل نفسها.

«الرجل حملها على صهوة جواده وعاب حلف النحل»

بها عودة لبداية لبعة، عودة للصومس الأولى المكتوبة على

صخر شعوب قديمة، عودة لمهجي الطفل وتناثته وفي العودات

كلها احتفاء باللقطة، مسح كل جملة مساحة كافية للبرر، ومسح

جذبات النص متسعا للعوض، شتمكبير، وكأب إزاء لقطات عديدة

متحاور وبعيثة تمطط الرمز فلا يتسوى رمز الحكاية والرمز

الحقيقي، وتمثل العودة لتسخر معادلا بصريا يستلزم في المسرح

للاتقال في الزمن والمكان.

يتكرر هذا الاشتغال فيصوص عديدة (باب أرق، باب أبيض-

مروك9- انكأس المرة 10) ويتصحم اليأص بحيث يوارى السواد،

ويعود الاشتغال على القول قريبا للاشتغال على الالاقول، تماما كما

يسمح الحكواتي متسعا لتصمت في حكايته، ونماما كما لو أنما

صمت لبروي، فيعود توزيع الحمل والتركيب معادلا لتصور الكاتب

للالقاء، يتحاور به النص انقراطي إلى النص لصوتي فيما يصير توزيع

الفقرات وتحاورها أشبه بمقاطع سيمائية تلمس فيها تحرك الكاميرا

وتراكيب المشاهد واللقطات في مونتاج يحقق لدلالة التي تتحاور

المنقول والمصور نفسه، كما في القولة الشهيرة لمخرج الروسي

«أيريشتاين» (3=1+1)، في إشارة إلى الدلالة الثالثة الناتجة عن

تجاوز لقطتين.

### 3. في اتجاه الحكاية

من هو مبروس إلى آخر حرف في الآتي السحب، مبتذل الأدب  
بساطا سحريا يعبر لفكر والمرد والمجتمع والتقييم إلى التعبير، تعبر  
يتأسس أحدا على متقابلين، وعلى التناظر، وعلى النقد، فيما  
التناظر يتأسس على رحرحة بان ماء، وعلى الإدهاش، والإفلاق  
إفلاق نعمن مجموعته «ماروكان» في إشعاله من خلال سيرة  
المهاجر المغربي في أوروبا في دلالتها الأولى البسيطة، غير أنها  
في مجموع مصورها دعوة ذكية للذهب أبعد من ذلك، بها  
سيرة لدود الحصارى يقدم فيها الكاتب «الحمد والأنا وتاريخ  
العائلة» كأعمدة للحكاية. قد كان الحدّ الذي لا يتحصى من  
تراثه، وتاريخه، في أسمى علو حصارى ممكن (يمثله المصعد)<sup>1</sup>  
فإن لاسهار بالآخر بفعل صوته الحصارى وألفه، وحاديته (فرسا)<sup>2</sup>  
ينج «أن» مفادة، لا تتأسس إلى على رأي لآخر والفعالاته وباءاته  
الصكرية وخلصانه البرية وغير البرية، بحيث لا يمكن العودة إلا  
برحرحة أقوى للهباشة، ونكسبر عصا الحد على الساعة المههلة<sup>3</sup>،  
من أجل خلاصة قوية ولو على فراش الموت. (أن السم يقتل  
الإنسان كما يقتله السباع)<sup>4</sup>، سمّ المورود، وسيان الموروث.  
وتلك حكايتنا جميعا.

حكاية فكر محصي، مثلي، عاهر، ومثير لشهية الآخر احترافا  
و تعذلا، صار بفعل حصار في الداخل و تكران خارجي مشتتا  
بين تراث لم يتجاوز في علاقته به مستواه الحكائي «الناصرى» في

1- قصة - مر 30

2- قصة - مر 27

3- قصة - مر 27

4- قصة - مر 14

5- قصة - مر 13، مر 24

متخصصه»<sup>1</sup>، وبين اعتراف معدوم من الخارج «في عدم اختصاص  
لاهاي» ولم يتحاور بدخل معكره للإصلاح غير تورية السكيت  
بين «أومو homo» و «أريل» في اسكناء حميل للعص اداخلي من  
جهة وانطيف الآتي من الخارج من جهة ثانية.

وبدا كل الإصلاح المعكرى للمجتمعات لا يتم إلا بالفكر نفسه،  
وهو أمية «المشعب» داخل النص أن يصير الكتاب في وطه «إدمانا»  
مثل المحشيش تمام. إدمان لا يمثل غير تهمة توقف حواس الآخر  
الحضاري وتستقرها ضده<sup>2</sup>.

وبتركب سردي يستند على التوري النكراري، ولصوت،  
والمساحة الرمزية للحكاية، والانتقال السيمائي يحار لغاص محمد  
العروس لاشتغال في مجموعة «ماروكا» على الشكل الأنسب  
لحكاية النقد، وبين مساحة التكرار ومساحة الرمن منع لرؤية  
تسمح بالتفيم، وتسمح بصب مرايا وكراسي ثمة لإطالة النظر  
للدات وأوهامها الحضارية.

«ماروكا»، التي ليست غير ال «نحس»، بصيغة صباع، بصيغة  
النهوية المتشظية بفعل اقوة الحصارية للآخر، وبصيغة الإقلاق هي  
دعوة بسفر إلى الدات في لقطة ليست بربطة عتي وخلعية أيقنة،  
وبكر بكر التشوه اللعوي والمعكري والحضاري؛ والذي لم يكن غير  
انزياح غير لائق في التاريخ الطويل للأمة

1- نفسه من 17  
2- نفسه من 29

## 2 5 التجاور في « WWW.LEB.COM »

### لعلى وفيق

حين قال الحارث بن أبي شعر العسائي لكانه المروث «نبت  
إذا مدفت بين ألماتك نعيم ما يحسن أن يحدث، نثرت القلوب  
عن وعيها ومثته الأسماع واستثقلت لروة»<sup>1</sup> فإنما كان يعي سحر  
سواء الصوت والصمت في الكتابة بشكل عام، هذا الساء الذي يمثل  
عمق وأساس كل إبداع شعاهي أو كسائي أو نصري، فهي الشعر  
مثلا يتأسس على تناوبات شبه صارمة في قانون الشعر العروصي  
تجديدا، وفي السرد على تناوبات من حلال التحريك والتثني  
السردي والتقديم والتأخير وغيرها، وفي التشكيل على تناوبات  
المساحة بالنطحة والفراغ أو مستويات الألوان.

وهي الإبداع الشعري باب توزيع الصمت والصوت يتحاور أو  
انفصال الجمل والكلمات والفقرات داخل العمل الأدبي فاعل أساس  
في حق التدفق الفني. ولا شك أن الاهتمام بتوزيع الصمت ومواطه  
عذ حساعة وملكة قد تتحاور الاشتغال على الصوت والقول والفكرة  
ليس لباء المعنى فقط ولكن لحلق الجمالية أساسا، «استغال  
الرواة» ليس إلا إحدى السمات الأساس لعدم انتشار العمل الفني  
(شعرا كان أو نثرا) بسبب صمود جماله وفتور إبلاغه وتواصله لدرجة  
أن عبد القاهر الجرجاني اعتبر الفصل والوصل -الذي هو توزيع  
الصوت والصمت بين الجمل بالعطف أو تركه- علما «لا يأتي لنعم  
الصواب فيه إلا الأعراب الخنص والأقوام طيعوا على البلاغة وأولوا

1- المعتمد أبو حلال العسكري ت. موسى الحلبي ومحمد الميخوي ومحمد أبو العجل. ط 2- دار البعا.  
الطبعة 1952 من 490

فتا من المعرفة في ذوق الكلام»<sup>1</sup>.

وفي السرد تحديدا، لا بد أن اختيار اب الكاتب في قطع الجملة، أو الانتقال إلى الفقرة، تمثل مشكلا من مشكلات النص، وهي اختبارات واعية لا تحرج عن الاشغال العبي والدلالي للنص، حيث يصير النصت والصوت معا عني نفس الخط، وحيث يكون تسريد النصت موازيا تماما لتسريد الصوت.

ولعل مجموعة «www.com لعب»<sup>2</sup> تمثل نموذجا ماسا لدراسة هذا التوازي.

وإذا كان العنود مقتبسا من داخل المجموعة فإنه حقا اقتباس موفق حيث النصوص كلها يجمعها رابط اللعب، لعب سردي تعدو معه الحكاية كتلة من أطراف وتواريات حيا وظهور أحيانا أخرى، سيصير القارئ عرها مصطرا لجميع حيوط كثيرة فيما يشبه لعبا قرائيا لباء فهم النص، ومصصرا لجميع ما تم فصله وتفتيته لتعدو القراءة ترنينا حديدا يبي التجاور داخل النص وداخل المجموعة، على ثلاث مستويات:

### 1- مستوى فصل الكتابة:

تبعي الإشارة أن مجتمع الأضمومة هو مجتمع تفكك، معزول عن بعضه، لكل إطاره الخاص الذي قد يكسره بلا مبالاة (ص13)، إلا أن الكتابة مترتب الجميع داخل إطار واحد كبير (ص13)، ومتصير أشكال الكتابة مقابلا ومريا للإطارات، حيث تفكك الحكاية وتفكك مجتمعها يقابله تفكك النص البصري.

### يقول السارد:

ولكن الأهم في هذه السردية الإمام عبد القادر الجرجاني، تخطيط د. ياسين الأوي - الشبكة المصرية صيدا  
مؤيد 20 من 239  
2. www.com لعب متن ولف. كتاب للنشر والتوزيع - مصر - ط 1 - 2012

«الحمل» ، «لوحده» ، «العدم» ، «نفس» ، «الشر»  
تصحح. نعم» (ص12)

بد ك. غيرها في نفس «ماره كان» أن الحمل المقطعة هي عدة  
بشكل ما إلى البدايات الأولى، إلى تأتأة الطفل، إلى تقطيع الحروف  
يصير بعد من ذلك، حيث انهم القراني سمعوا أكثر. حيث من  
نفس يصير أطول، وهذا الشكل أشبه بإصاءة ممتدة، إلى بعد  
لحظي للقراءة ولزمها ، فعنوان من مثل «هـ و ق ر ل» (ص 39)  
بحر لغات حتما على لحظة تأمل وحصة بعد بالحروف قد يعود  
نفسها إلى أكثر من احتمال واحد (بكمية أو بكميتين)، ولا يسه  
نحسم فيها إلا بعد زمن ثاب هو زمن قراءة النص، وهو علاب  
يضاف لزمن قراءة وترتيب المعول، وهو بالتالي اشتغال في مساحة  
لا يقف فيه (اشتغال داخل مدة لاحتتمالات) حيث «يحبب» سيخص  
على المكان.. [وحيث] تبتدئ متعطله» (ص 39)، ولا مجال  
للاستعمال. فيما الكاتبة تمنع في تمديد مساحة الياس عبر فصل  
الحمل بقضيتين في أغلب النصوص (ص 33، 39، 62، 66 ) ،  
وهو انراض لصمت مصاعف أثناء لقراءة الصوتية، وأنصا عبر راحة  
لكتابه على الصفحة إلى أقصى اليسار (ص 14، 63)، بيد يشه  
صمت سابقا للقراءة، و«الصامت» -بتعبير المحاط- باطق من جهة  
الدلالة» ، ودلالة الصمت المورع - بدء من فصل الحروف وانتهاء  
بفصل الأسطر عن بدايتها في الصفحة ، مروراً بفصل الحمل عن  
بعضها، وفصل كلمات الحملة الواحدة - هي دعوة صريحة لتوقف  
والتأمل في مجتمع الحكاية الذي ليس غير «بحس»، الذين «يركض  
ويركض.. حمر أخرى في كل مكان فراغات جديدة.. من هؤلاء؟  
ومن سبلاً هذه الفراغات؟ وإلى متى؟» (ص 42)

## 2- مستوى فصل الحكاية.

«ما طلب منك انصت، وإنما صلبت الكلام يزعق غاصا مي دون مقدمات» (تقول الساردة) (ص 61)  
«والصمت عن الإفادة أريد للعائدة، وتحدثك أنطى ما تكون إذا لم تنطق» (يقول الجرجاني)¹.

والكتابة بحذر رفع الصمت إلى الحكاية، حيث انفصل متجاوز الكتابة إلى فصل الدلالة، وحيث ستعدو الحكاية في عدد من النصوص مقصعة تتجاوز بالمكان فقط، ومشحة بالحدف

وإذا كان نص «نقرات» (ص 53) يعتمد إلى الفصل بالترقيم، وهو أحرأ لا يبدو ارتباط بها مادة حكائية، بل يشبه شذرات مرده تشترك في الراوي وصمير المتكلم، فإنه ليس غير صدى لتشتت عالما الذي يعكس في الحكايات، فالنصوص معلقة مثلها «تماما.. [ويحس] معلقين.. هالك.. في حبال غسيل.. جميعا.. نعم.. والآ.. يبدو أما سفصا.. هل سقطا؟ أ لربما عُقنا من حديث» (ص 33).

إن تعليق الحكاية أو نهيا هو في الغالب اشتغال نجس باللعنة، حيث هيمة الكاتب على السارد، وحيث الساء الشعري للنص وجماله اللعوي بطعي على بقاء الحكاية، وتصير بمسطق الحرجاني- أنطق ما تكون بصمتها.

ويقدم نص «من فرط المرور» (ص 67) نموذجاً واضحاً للحكاية من دون نواة، يزرع إشارات مرور فقط وإضاءات لخطابها، ثم لا يني سلماً للدراما ولا معبرا لتنامي الحكاية فيما يشبه مقابلا سرديا لحياة المدينة ولتشتتها، حيث «المرور التام يتحقق بعيدا من هنا» (ص 69).

¹- دلائل الإعجاز- ص 177



### 3- مستوى فصل المرجع

تتمتع الكتابة معنى وفريق في أكثر من نص، وبشكل واضح، في صلب المرجع، حيث تسارد يحكي، والحكاية تصاعد، والتدري يتبع خيطا دقيقا لا يبين فيه الموصوع الذي يرجع إليه الكلام، فيبدأ الاشغال الذهني لقارئ في الاحتمالات وسبع العلاقات والبحث عن «المرجع» في تحديد محكم بين القول وانصمت، وفي تصيق سردي معقوله أبي عثمان أن «ليس الصمت كنه أفضل من الكلام كنه، ولا الكلام كنه أفضل من السكوت كنه» بل إن «تلاعة كنه» «مها» يكون في السكوت ومها ما يكون في الاستماع» [ابن لمقع]

وفي هذا المستوى تقدم نصوص من «www.com لعب» مواد حكاية يستحيل الحزم في بطولاتها، إذ الشخص كنها تصير ممكنا وحدا صبايا وهلاميا، كما في نص «مشعب صبط» (ص 46)، وفي نص «نوبات الحروح» (ص 49) هذا الأخير تتركز بصاة الساردة فيه على شخص واحد، ولا تكاد تفصل عنه على مدى النص، لكن كونه داخل السيارة «ممددا» وبرقة مستعرة بدفع رجاح واحدة لسيرة الأمامي في محاولات حثيثة لدخول «ثم «يرسم ابتسامة كبيرة تكاد تحمي أديمه» . ثم «ما عاد شافا، صر أسود يرى ولا يرى» . ثم «يحلب ستما بالع انطول، يصعد» ثم سيدخل في حوار... كل هذا مريك وغير يقيني، إذ القارئ سيعلق مجبرا على خلق قوايين جديدة وعلاقات وروابط ذهنية وعحائية لبناء المرجع نفسه، وبالتالي للتواصل مع النص وللمهمة، وفي نفس الوقت سيدخل مقاومة قراءة مشوشة لا مرجع لها، قراءة بمرجع مرجأ، معمة بانرياحات وغموض وصباب، ومعادنة لمجتمع معكك مهارة المرجعيات واليقينيات والملاح.



## خلاصة تركيبيه

في قدم نر إيساي، كان امرؤ موعظ في الزمن بطبع راحة كفه على حدار كهف، ليرسم أصابعه المقلية يدم (أو صنع أحسن) وكان يوزن معظم من حياته، صيدا، أو حربا، أو لعبا لا يفرس في المشيرة، وصارت سيرته تلت أقدم حكاية مسجلة، وصارت للحكاية أقدم خطاب. وحين رسم الآخرون حيوانات وأناس في تجمعات فإنما كانوا يخبرون أحد عن رحلة صيد قادمة أو سابقة فكان أقدم إبتاح نقدي مسجل يستصمر حكاية، وسردا لحدث ما.

طبعاً لم يكن الأمر اختيار ما لحسن حكايتي محصوص، ولكن كان صورة لهيمنة السرد في الفعل والمنتج الإيساي اللاحق فيما بعد. إذ الحكاية تسكن الرسم والكتابة والنحت والمعمار والموسيقى وغيرها..

وليس برور حسن واستثارة بالإصاعة والدرس والنقل ولنداون عبر التاريخ إلا صدى لهيمنة فكر وتقديسه وليس لصمور الحكاية، فهذه الأخيرة تسكنا، وتحتل كل حقل، وتستقر داخل كل حسن فاشع ومصنفاته تحتل الحكاية فيه من حيث المساحة قدراً مهيماً، وفي الرسم والمعمار والنحت لا يكاد التدقيق ينأسس بعيداً عن أسباق التاريخي الذي ليس غير سرد.

فالحكاية هي أبعد من قصة وافتراس، إنها بنية ذهبية تشكل من جهة الحبر الذي اتحدنا «العديّة» مثلاً له وجيء منه للدراسة،

والآتي من جهة ثانية و اللاحق والماضي والمعتصر... اندي نظريا  
اليه في قصي آدم وشهر بار، وهي اليه الي سيمد اليها  
لعوايه آدم حين اختار الآتي المرحا والعامه أي «الرمس والتجسل»،  
وحيث احار المكان «من فوفهم ومن تحتهم وعن يمانهم وعن  
شمالهم» ، ذلك أن الحكاية هي لب عمدة الأرض، والبدء  
انحصاري الموكول للإنسان في أماسه الأرض الكرى.

لذلك فاصار النص القرآني لنقص مقال الحسن استعبري الأكثر  
تحدرا وترويجا واهتماما في رمس البرول، كان اصغار اليه فكرية  
مقابل رعرعة أخرى، صمم بناء عام للإنسان وللمجتمع ونسحصرة  
بيد متفابتن في انعمق وفي الشكل معاء فاستعان بالخر، وانتعد  
«وأبعد عنه» انجس الدائر في ذلك تنمية، وإعادة إنتاج الرأسا  
الثقافي والرمري المهيمن وسعى لذلك اصلاقا من انقص نمسه  
لإعادة تشكيل العقل السردى السائد.

ولأن الحكاية أصل عمارة لأرض ومدارها، فإنها صبة حصورها  
تنوع بين حثني اميص الحكائي والحافة تبعه لندوق القبي والرؤية  
السائدة، غير أنما لم تربط الحائنين بمساحة الصباعة أو المجال  
ابصري، بل بمساحة الحكاية نفسها وامتداداتها بعد تحليصها  
من شوائب غير حكاية كالأسحاج واشتويحات الدفوية، تماما كما  
لمسه في المقامات مقابل فيص واتساع في سادح أخرى من  
القصة القصيرة جدا.

ولدراسة الحكاية في سياقات نصية، عمدا لتحليل تحارب  
قصصية معرية لأحبال محتلة وحاسيات وأدواق متباسة ورؤى  
متنوعة، على محوري المادة والنص معاء، فخلصا إلى أن المادة  
الحكاية تسحب على ساحي في الفكر والسطير والمجتمع

والسياسة، وباشتغالات نصية متباينة تشكّل هي محمّدها سر  
الباء المعرفي والحصاري التي يحرمهم بها الناس معدي في  
قضايا، على أنا سواحل، ضد هذه الاشتغالات، لاشغالات في  
أعمال لاحقة.

ومن الله التوفيق.

## مكتبة هذا الكتاب

### المجاميع القصصية.

أبراهيم أبوينة- ضحيج الذاكرة- دار الوطن، ط 1، 2012  
السير وأرمي «العصفه الأخرى»- مجموعة قصصية- منشورات بطلون سحر ط  
1- 2007

أحمد بورفور- ديوان السندباد، منشورات مجموعة البحث في عصفه القصيرة  
بالمغرب ط2، 2009

أحمد بورفور- نافذة على الداخل، منشورات طارق، د.ت  
أحمد شكر- العناصر- منشورات مجموعة البحث في العصفه القصيرة- ط1، 2008  
أدريس البخوري- حرب في الرأس وفي القلب- دار توبقال للنشر، ط2، 2008  
حسن لعالي- قط شرودنجر - مطبعة بوغدارمكناس (د.ت)

حسن الرموي- مملكة المظفر- التتويحي للطباعة والنشر- ط1، 2011  
حميد ركضة- دموع فراشة ، قصص قصيرة جدا - عن دار التتويحي 2011  
سعد ببحور- رعشات- التتويحي للطباعة والنشر- الرباط- ط1، 2012  
عبد الحميد العريايوي- أكواريوم- منشورات مجموعة البحث في العصفه القصيرة  
بالمغرب- الدار البيضاء- ط 1- 2008

عبد الحميد العريايوي - لغة أميلاء صميرة تحدث- دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار  
البيضاء- ط1- 2011

عبد الحميد العريايوي- شامة، دار الحوار، موريا ط1، 2005  
عبد الحميد العريايوي- عرف متعرج عسى إيقاع السر- دار الوطن لنصحائه والطباعة  
والنشر بالرباط

عبد الحميد العريايوي- لا أمت رأيتنا ولا نحن رأيناك- منشورات أثر- ط1 - 2013  
عبد الرحيم البدلاوي- طين الشك، مطبعة البوغاز، ط1، 2013

- عبد الواحد كفيف - من الرمان - منشور - دهب - ط 1 - 2016
- عز الدين المصري - قنابل في يد الجهاد - ط 1 - مع مطبعة المدريين ط 1
- محمد العروسي - عنقايد الحزن - منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة  
بالمغرب - ط 1، 2002
- محمد العروسي - غانا ماء - منشورات دهب، ط 1، 2015
- محمد عروسي - قصص نازك العلاء - منشور - دهب - ط 1 - مع مطبعة المدريين ط 1  
بالمغرب - البيضاء، ط 1، 2009
- محمد عروسي - ماروكا - منشورات دهب، مطبعة حسيو، دهب - المغرب، ط 1،  
2012
- محمد مريكي - برقة معلومة - منشورات دهب، ط 1، 2012
- محمد مهدي السقل - حكايات مستدركة يهوئوس الحنة - دار الوطن ط 1  
2014
- مبكه صرري - نبع الأفعى - دار الفروسي، البيضاء - ط 1، 2015
- مسي وبيو - com لعب www آفاق للنشر، مصر - ط 1، 2012
- عبد باحج - وشم في السيرة - منشورات محمد أغشون، ط 1، 2013

### الكتب العربية:

- عبد آق الكريم،
- دبي - ثابت والمتحول « بحث في الإبداع والإنتاج عند العرب » - ط 1 -  
السلي، بيروت،
- ابن عبد به - محمد المرشد - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ط 3 - 1948
- ابن هشام - السيرة النبوية - تحقيق حودة محمد جوده - دار ابن الهيثم ودار الفقهية  
مصر - ط 1 - 2006
- بديع الزمان الهمداني - مقدمة بديع الزمان الهمداني - شرح محمد محمود  
الرافعي - مطبعة السعادة - مصر - ط 1
- الجاحظ - رسائل الجاحظ مع عبد السلام هارون - مكتبة الحاشجي، مصر 1979
- الجاحظ، كتاب الحيوان - مع عبد السلام محمد هارون - شركة مكتبة ومطبعة  
مصطفى البابي الحلبي - ط 2

جلال الدين السيوطي - إفتاح في علوم القرآن - مطبعة مصطفى الحلبي  
القاهرة - ط3 - 1952

حميد ركاضه - القصة المعاصرة حد (قراءات في محارب معادية) منشورات  
الثقافة - المغرب - ط1 - 2013

«سجل حامي» «أبو محمد» المبرع السديع في محارب «سجل السديع» ح. علي  
الغاري، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط1 - 1980

سيد اسماعيل صيف الله - آليات السرد بين السلفية والكلاسيكية - بهذه العامة معاصر  
الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - القاهرة، ط1، 2008

ميرزا قاسم - بناء الرواية - دار الفنون - بيروت، 1985

د. محمد حسين، في الأدب الحديث - مطبعة دارول، القاهرة - ط3 - 1973

د. عبد الحميد السعدي - الأعراب الرواية - دار المعارف - مصر (د.ب)

عبد القادر الحرجاني - أسرار البلاغة - فتح محمد السعدي - المكتبة المعاصرة -  
بيروت - 2015

عبد القادر الحرجاني - دلائل لإعجاز في علم السعدي - المكتبة المعاصرة - بيروت -  
2011

عبد الصمد محفوظ «آليات بلاغ النص الروائي» - منشورات العلم العربي - ط1 -  
2006

عبد الله إبراهيم - انتمى وسيقاب الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 -  
2005

عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية لمسوروث الحكائي  
العربي - المركز الثقافي العربي، ط1 - 1992

عبد الله إبراهيم - المحاورات السردية - دار الأمن، منشورات الاختلاف، والدار  
العربية للعلوم ناشرون - ط1 - 2011

عبد الله مرياح - في نظرية رواية، بحث في تقنيات السرد - سلسلة علم المعرفة -  
الكويت، ع 240، ديسمبر 1998

المسكري «أبو هلال» - الصباغات - د. عيسى الحلبي و محمد اليجاري و محمد  
أبو الفضل - ط2 - دار إحياء الكتب - 1952

د. عصامي عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا - دار الفكر  
للنشر والتوزيع - «نسخة رقمية»





## المواقع الرقمية:

- المكتبة الشاملة: [/http://shamela.ws](http://shamela.ws)
- موقع جريدة العرب- <http://furat.alwelida.gov.sy/node/117090>
- موقع مجلة الجديد [/http://aljadeedmagazine.com](http://aljadeedmagazine.com)
- موقع الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق <http://www.iraqwriter.com/modules.php?name=News&file=article&sid=9928>
- موقع مجلة حراء- [/http://www.hiramagazine.com](http://www.hiramagazine.com)
- موقع سعيد بركات- <http://www.saidbengrad.net/inv/hojmrpage/videotroman.htm>
- موقع محمد أسليم- <http://ashimnet.free.fr/div/2005/gharbaoui7.htm>
- موقع معرس- <http://www.maghress.com/aluthad/107737>
- موقع مور السور- [/http://www.assoual.net](http://www.assoual.net)
- موقع المحور لمتحدث- <http://www.ahewar.org/debat/showart.asp?aid=137079>
- موقع الرصد اليومي لنشر وبقراءة- [/http://www.alrased.com](http://www.alrased.com)
- موقع معبر- <http://www.maaber.org/issue/september06/mythology1.htm>
- <http://www.maaber.org/issue/may09/mythology1.htm>
- موقع فلسفة العلم والفهم- <http://www.philosophyofsci.com/index.php?id=98>
- موقع اتحاد كتاب العربيت المعاربة- <https://ucimarocains.wordpress.com>
- موقع آي ثقافة- [/http://www.ithaqafa.com](http://www.ithaqafa.com)
- موقع مجلة المندى- <http://alnadapaper.net/sub/11-250,p16.htm>
- مؤتمر بلا حدود <http://www.mominoun.com/pdf/2016-02/sard.pdf>

## فهرس المحتويات:

7	الفصل الأول: نحن والحكاية .....
9	الحكاية التي حملها الإنسان .....
11	مساحة السرد .....
17	الحكاية التي أين أن يحملنها .....
21	اختراق السرد .....
25	تشكيل العقل السردى .....
31	مدينة السرد (1): (من الشفاهي إلى الكتابي) .....
41	مدينة السرد (2): (فتنة النحافة) .....
45	الفصل الثاني: الحكاية في سياقات نصية .....
74	حكاية الرؤية: .....
47	1. مدارات القوى والتوازن في «الرقم المعلوم» لمحمد ماركسي .....
54	2. مدارات القيم في «الصفة الأخرى» للبشير الأرمي .....
59	3. مدارات التعدد والانفتاح في تجربة عبد الحميد الغرباوي القصصية .....
78	حكاية الرؤيا .....
78	1. الرؤيا واللاتهائي في «قط شرودلجر» لحسن بقالبي .....
85	2. الرؤيا ووهم اليقين في «قبيلات في يد الهواء» لعز الدين الماعري .....
89	حكاية نقد الحكاية: .....
89	الجناس والدوائر في «دموع فراشة» لحميد ركاطة .....
97	جسد الحكاية (1): الصوت والصمت: .....
97	4. 1. الامتلاء في «حكايات مستدركة بهوامش الحلم» لمحمد مهدي السقال .....
111	4. 2. البياض في «عرعشات» لسناء بلحور .....

4 . 3 . الإرجاء في «رسائل الرمال» لعبد الواحد كفيح .....	115
جسد الحكاية (2): البناء والتفتيت: .....	120
5 . 1 . التكرار في «ماروكان» لمحمد العتروس .....	120
5 . 2 . التجاور في «www.لعب.com» لمنى وفيق .....	126
..... خلاصة تركيبة	130
..... مكتبة هذا الكتاب:	135



حسام الدين بوزالي

## العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالهزبر

... والواقع أن القرآن الكريم قد استند إلى الحكى والفص في إعادة تشكيل العقل وبناء الحضارة سرديا، وفي هذا الإطار نفهم كلام الطبري أنه "ما الآيات إلا قصص متتالية"، إذ الرسالة الجديدة "قصص" كان لزاما عليها اجتثاث القصص السالفة وتعويضها واستبدالها واختراقها ونفي الطريق إليها، وقتل حاملها، من أجل بناء حضاري جديد يستند إلى تشكيل جديد للعقل السردى، تشكيل يرتبط بهزار الوحي وفلكه، وينتقل من الشفاهي إلى الكتابي وعن البداوة إلى المدنية.



أحمد محمد عيسى



دار النشر والنشر والتوزيع

